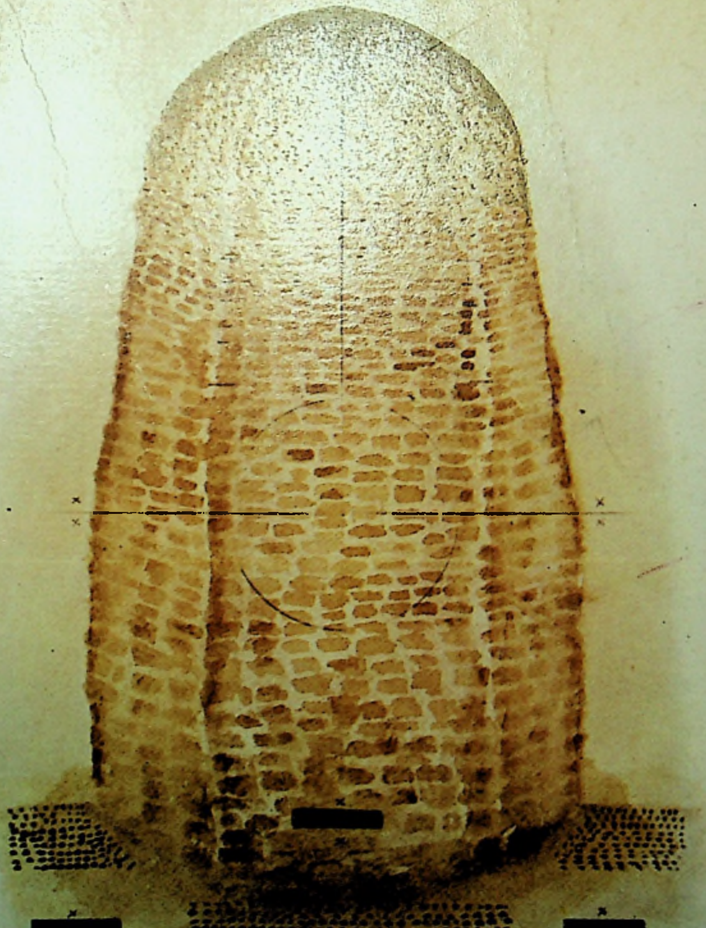
Secolul 20



300 • 300 • 300 • 300 • 300 • 300 • 300

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

PREZENTAREA ARTISTICĂ
DOINA DUMITRESCU
REDACTORI RESPONSABILI DE NUMĂR
ALEXANDRU BACIU
ILIEŞ CÂMPEANU

COPERTA

SORIN DUMITRESCU
« Turn de veghe »
desen pentru numărul 300

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Adina & Adrian Jinaru

Secolul 20

REVISTĂ DE SINTEZĂ
editată de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România

LITERATURĂ UNIVERSALĂ — ARTE — DIALOGUL CULTURILOR

Colegiul redacţional:
DAN HĂULICĂ redactor-şef, ION HOBANA, VASILE NICOLESCU,
ŞTEFAN AUG. DOINAŞ, ALEXANDRU BACIU, GEO ŞERBAN

298-299-300

SUMAR

LA NUMĂRUL 300

DAN HĂULICĂ: Arta ca experienţă limită

Universalitate activă. Rememorări: ZAHARIA STANCU, EUGENIO MONTALE, WILEM ZAVADA, GIANCARLO VIGORELLI, DÁMASO ALONSO, RENATO GUTTUSO, VIKTOR ŞKLOVSKI, DIEGO FABRI, WILLIAM SAROYAN, ERNESTO SÁBATO, ROGER CAILLOIS, PIERRE EMMANUEL, JACQUES MADAULE, PIERRE GAMARRA, JAROSLAW IWASZKIEWICZ, MIODRAG PAVLOVIČ, ELIO FILIPPO ACROCCA, ALDO NICOLAJ, ROBERTO SANESI, MICHEL DEGUY, WOLFGANG KRAUS, ANTOINE GOLÉA, JEAN CLAUDE RENARD, GIULIO CARLO ARGAN, LEOPOLDO DE LUIS, JACQUES LASSAIGNE, HENRY MOORE, GIORGIO BASSANI, NIKOLAI FEDORENKO, EUGEN JEBELEANU, EUGÈNE IONESCO, GEORGE STEINER, MIHNEA GHEORGHIU, RENÉ BERGER, EDWARD HEATH, JEROME LAWRENCE, EDUARDAS MIEJELAITIS, OVIDIU MAITEC, ŞTEFAN BĂNULESCU, CHEN BINGYI, UFFE HARDER, ÖSTEN SJÖSTRAND, KLAUS HEITMANN, ALBERTO PERRINI, ANTON DUMITRIU, EDWARD M. STRINGHAM, GEORGES CHARBONNIER, LESZEK PROROK, RENÉ HUYGHE, KONSTANTIN TSATSOS, GEORGE MACOVESCU, NATHALIE SARRAUTE, VALENTIN KATAEV, ŞERBAN CIOCULESCU, YANNIS RITSOS, P. PREVELAKIS, ODYSSEUS ELYTIS,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

OV. S. CROHMĂLNICEANU, JACINTHE DE PRADO COEHLO, FERNANDO NAMORA, AUGUSTIN BUZURA, MARIA BANUȘ, CONSTANTIN NOICA, ANATOL VIERU, ANDREI VOZNESENSKI, GUIDO ARISTARCO, HORIA DAMIAN, MARIN SORESCU, MELIUSZ JOZSEF, PEKKA PESONEN, ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA, GEO BOGZA, LUCIAN PINTILIE, VICENTE ALEIXANDRE, CONSTANTIN TACOU, ARTURO COLOMBO, JEAN d'ORMESSON, IRIS MURDOCH, ERNST JÜNGER
GEO ȘERBAN: *Pe orbita dialogului dintre culturi — secvențe cronologice* • 1
Mărturii dinspre mîine. La confluența cu tînăra generație de creatori: SORIN DUMITRESCU, ION BOGDAN LEFTER, RADU G. ȚEPOSU, BEDROS HORASANGIAN, MIRCEA NEDELCIU, MIRCEA CĂRTĂRESCU, MARIANA MARIN, ANDREI VIERU, MIRCEA SCARLAT, ION STRATAN • 28
WANDA MIHULEAC: *Cinci metafore catoptrice pentru „Secolul 20"* *(foto: Dan Bădescu)*

SAMUEL BECKETT

ARTA CA EXPERIENȚĂ LIMITĂ

TRENTE ANS APRÈS

JOHN ELSOM: *Un poet al inexprimabilului*. Exclusivitate pentru *Secolul 20*, în românește de Ludmila Patlanjoglu • 42
MARIN SORESCU: *Beckett sau bezna transparentă a întunericului* • 46

FESTIVALUL DE LA EDINBURGH

AȘTEPTÎNDU-L PE BECKETT

LUDMILA PATLANJOGLU: *« Give Art back to the People »* • 48

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

SIMPLITATEA UMANULUI

MARTIN ESSLIN, JOHN CALDER, PIERRE CHABERT, JAMES KNOWLSON — *In dialog despre universul operei beckettiene.* Convorbire în exclusivitate pentru *Secolul 20* realizată de Ludmila Patlanjoglu ● 61
« E ca şi cum ai spune că Rembrandt este un pictor negru . . . » — imagini din *Ohio Impromptu, Ultima bandă, Catastrofa*

ULTIMUL BECKETT

EU NU ● 69
ATUNCI ● 75
OHIO IMPROMPTU ● 83
SOLO ● 86
În românește de Ludmila Patlanjoglu şi Adriana Bittel

STABILITATE ÎN SCHIMBARE

CARLOS TINDEMANS: « . . . *o spirală care se întoarce în interior* » ● 92
ALAN SCHNEIDER: *Lucrînd cu Beckett* ● 95
Extrase din corespondența lui SAMUEL BECKETT cu ALAN SCHNEIDER, în românește de L.P. ● 100
SAMUEL BECKETT: *DU-TE-VINO*, în românește de Ludmila Patlanjoglu şi Adriana Bittel ● 103
JÉRÔME LINDON: *Prima întîlnire*, în românește de Ilieş Câmpeanu ● 106
MARCEL MIHALOVICI: *Un mare muzician* ● 108
SAMUEL BECKETT: *CASCANDO*, piesă radiofonică pentru muzică și voce ● 109
SAMUEL BECKETT: *CUVINTE ȘI MUZICĂ*, piesă radiofonică. În românește de Alexandru Baciu ● 113
MATTI MEGED: *Dialog în vid: Beckett — Giacometti*, în românește de Adina Kenereş ● 119
MADELEINE RENAUD: « *El se vrea un martor* », în românește de Alina Ledeanu ● 124
PETER BROOK: *A spune da noroiului*, în românește de L.P. ● 126
JAN KOTT: *Regele Lear sau sfîrșit de partidă* ● 131

PRINTRE SCRIITORI

E.M. CIORAN: *Beckett*, în românește de Cristina Hăulică ● 137
EUGÈNE IONESCO, MAURICE NEDEAU: *Mărturii*, în românește de Alina Ledeanu ● 144
TOM BISHOP: *Penultimul monolog* ● 145
ALFONSO SASTRE: *Avangardă și realitate*. În românește de Cristina Hăulică ● 147

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

IRLANDA NATALĂ

SIGHLE KENNEDY: *Spiralele necesității: prototipuri irlandeze în proza lui Samuel Beckett*, în românește de Ioana Ieronim ● 150

CERCURI ALE UNIVERSALITĂȚII

De la infernul dantesc la închisoarea contemporană

MIRCEA HORIA SIMIONESCU: *Jur-împrejur . . .* ● 158
WALTER STRAUSS: *Belacqua lui Dante și « cloșarzii » lui Beckett*, în românește de Ilieș Câmpeanu ● 163
HORIA LOVINESCU: *Nimic mai mult decît spune titlul* ● 167
Spectacolul înainte de orice, în românește de Cristina Hăulică ● 167

GODOT

O INEPUIZABILĂ ÎNTÎLNIRE

MARTIN ESSLIN: *Printre prototipurile filmului mut*
MATEI VIȘNIEC: *Ultimul Godot* ● 169
ADRIANA BITTEL: *« Călare pe un mormînt și naștere grea »* ● 175

INTERFERENȚE ÎN ARIA TEATRULUI MODERN

LUCIAN PINTILIE: *Un arc al surîsului: Cehov — Beckett* ● 177
PAUL BORTNOVSKI: *Ionesco și Beckett* ● 181
VALENTIN SILVESTRU: *Paradoxul tragi-comic* ● 186

O, CE ZILE FRUMOASE

ANA BARCAN: *Un act de pionierat beckettian* ● 199
MIHAI MĂNIUȚIU: *Winnie — o sărbătoare a vitalității* ● 201
TOMPA GÁBOR: *Drama, în perspectivă post-atomică* ● 204

ARHEOLOGIE ȘI ANTICIPAȚIE BECKETTIANĂ

DINU FLĂMÂND: *Whoroscopul lui Cartesius* ● 206
SAMUEL BECKETT: *EXPULZATUL*, în românește de Constantin Abăluță ● 210
CONSTANTIN ABĂLUȚĂ: *Molloy, Beckett, vocea care îi unește* ● 218
CĂTĂLINA BUZOIANU: *Molloy ca roman teatral* ● 224
MARIAN POPESCU: *Cuvintele tăcerii* ● 228
SAMUEL BECKETT: *RĂSUFLARE*, în românește de Ludmila Patlanjoglu ● 230

În absolutul geometriei: Epidaur ▶
(foto Cristina Hăulică, coperta la numărul 221/1979)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

300

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

DAN HĂULICĂ

ARTA CA EXPERIENȚĂ LIMITĂ

De ce Beckett, drept opțiune a unui număr de revistă ca acesta, plin de o sărbătorească afirmare? Pentru că numerele noastre jubiliare și-au făcut o obligație și un titlu de onoare, din a dezbate monografic scriitori fundamentali — Joyce, Dostoievski — ori perspective care amplifică sau reînnoiesc esențial domenii întregi ale creației — exotismul, revitalizarea romanului, interferența dintre subiectivitatea critică și noile metodologii de tip structuralist și post-structuralist. Astfel încît acesta, numărul 300, a îndrăznit, prin Beckett, să atace versantul cel mai abrupt al comunicării, acela pentru care imposibilul a devenit un pariu funambulesc și o constrîngere provocatoare. « À l'impossible nous sommes tenus », spunea Picasso, care făcea, însă, din acest legămînt punctul de pornire al unei imense expansiuni artistice. Beckett, însă, credea, încă din anii cînd scrisese despre

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Proust, *că îi este propriu artei nu să fie expansivă, ci, dimpotrivă, să în*semne « o contragere ». *La asta servește aici deciziunea cea mai îndrăzneață, — să constituie fiecare operă într-un* nec plus ultra, *al simplificării radicale, reducînd uneori expresia pînă la variațiunile unor monosilabe. Dar, curios, din mortificarea acestui radicalism, rezultă un efect paradoxal, — cu cît piesa țintește mai strîns spre absoluitatea unei boabe de neant, cu atît reflectă mai irepresibil vastitatea lumii. . .*

Curajul acesta — dacă ne gîndim bine — nu merge nicicum în răspăr cu evoluția de un secol a artei europene: dificultățile de percepție pe care le suscită ea nu-s datorate unei zadarnice voințe de complicație, care ar obstacola drumul de la creator la receptor; dimpotrivă, de la impresionism încoace, numitorul comun al acestor aspre eforturi a fost o intensificare a puterii creative, obținută prin igiena unei reducții purificatoare, operată la nivelul ultim al mijloacelor de expresie, scuturîndu-le de adaosuri convenționale. Ceea ce ochiului neprevenit îi apare ca o astuție parazitară e tocmai încercarea de a reda artei inocența și forța ei primordială. Beckett, *care alungă*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

orice idee schematică de început și de sfîrșit, care nu încape în vreun program soteriologic, pare a se instala, ca un alt Marcel Duchamp, în postura unui harnic grădinar al culturilor de praf, sustras devenirii sau implicînd-o după măsuri inuman catastrofice. Și, totuși, acela, — prieten de căpetenie al lui Brâncuși —, funciarmente despărțit de mecanica purei negații dadaiste, se caracteriza printr-un « ironism de afirmare » *: dincolo, așadar, de nevoia de a deveni, prin negație,* « *apendicele a ceea ce negi* », *ruptura, oricît de insolită, poate avea propria, salubra ei tonicitate. În acest sens, la fel, experiența-limită a lui Beckett e, pentru noi, semnalul unei plenitudini care iese din jocul opozițiilor obligate, al unui* anti *previzibil, încrustat în substanța ei prototipală.* « *Me voilà acculé à des futurs* », *conjugă el în* Textes pour rien. *Peste dezolarea obișnuită scriitorului, ne regăsim în astfel de tresăriri, le citim prin prizma propriei noastre aspirații către pozitivitatea umanului. Și revista aceasta, cu atît mai mult, la răscrucea cînd crede, și are motive să creadă robust, în viitorul explorării sale.*

Cum să uităm, de altminteri, detaliile pe care ni le-a păstrat Roger Blin, din istoria primei puneri în scenă a lui Godot? *Copacul minabil, singurul accesoriu pe o scenă exiguă, executat după desenul regizorului, a trebuit — pentru întîiul turneu — să încapă, divizat în trei părți, cîte una în valiza fiecărui actor. . . Curioasă, trudnică expansiune, — peste damnarea neantului, această făgăduință purtată prin întreaga lume; nu ca toiagul înflorind redemptor în* Tannhäuser, *ci ca un triumf uimit, fără iluzie și fără teamă.*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

O UNIVERSALITATE ACTIVĂ

Rememorări

Cred că n-a existat scriitor important pe plan mondial, care să fi adus ceva nou şi vrednic de atenţie în literatura lumii, de care Secolul 20 să nu se fi ocupat, pe care să nu ni-l fi prezentat măcar sumar. Serviciile aduse literaturii noastre şi tuturor celorlalte arte de Secolul 20 sînt imense.

ZAHARIA STANCU

Au trecut prin paginile revistei Secolul 20 numeroşi scriitori italieni contemporani. Dar ea a cuprins nume din toate literaturile moderne. O felicit pentru universalitatea ei activă.

EUGENIO MONTALE

Revista Secolul 20 îndeplineşte o misiune nobilă şi importantă nu numai în cadrul culturii româneşti, dar şi în domeniul relaţiilor culturale internaţionale.

WILEM ZAVADA

Mai ales datorită anumitor «numere speciale», dedicate lui Proust, lui Joyce, lui Svevo, lui Montale, lui Kafka, lui Ungaretti, civilizaţiei mediteraneene, cît şi sporitei valorificări a literaturii române, această vie, angajată şi organică revistă modernă românească poate fi salutată printre cele mai importante reviste europene şi internaţionale.

GIANCARLO VIGORELLI

În Spania urmărim cu atenţie strălucita operă de cultură realizată de revista Secolul 20.

DÁMASO ALONSO

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Revistei Secolul 20, (. . .), îi transmit un salut fratern și cordial, cu urarea de a-și continua și de a-și dezvolta acțiunea în sprijinul unei arte realiste, umane, comunicative.

RENATO GUTTUSO

Transmițînd salutul meu revistei Secolul 20 salut în același timp și dimineața unei noi culturi viguroase.

VIKTOR ȘKLOVSKI

Opera desfășurată pînă acum a fost deosebit de meritorie: informațiile, analizele sale critice, prezentarea de scriitori și de opere au ajutat lumea culturală europeană să se cunoască mai bine și să promoveze acel schimb și acea confruntare care stau la baza vieții intelectuale.

DIEGO FABBRI

Urez publicației dumneavoastră să răspîndească totdeauna opere majore, potrivit cu spiritul și inima marelui popor român.

WILLIAM SAROYAN

Apreciez revista Secolul 20 ca pe o publicație de înalt nivel, comparabilă cu cele mai bune reviste de acest gen din lume.

ERNESTO SÁBATO

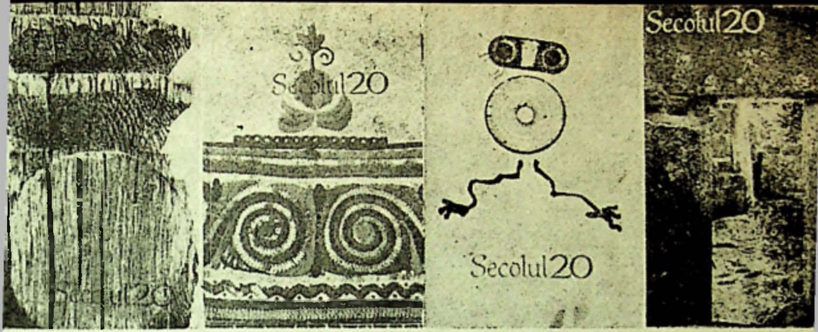
Secolul 20 m-a onorat publicînd cîteva din textele mele (. . .) Prin excelenta calitate a prezentării, prin varietatea tematică, prin înalta sa ținută literară, ca și prin fericita cumpănă pe care știe s-o mențină între o cercetare din cele mai prudente și o rodnicie din cele mai îndrăznețe (. . .), Secolul 20 rămîne un instrument de cultură umanistă așa cum nu subzistă, în Europa și pe glob, decît puține.

ROGER CAILLOIS

Secolul 20 se află în serviciul geniului românesc în ce are mai universal: audiența revistei, atît în țara unde apare, cît și în afara hotarelor ei, atestă vocația unui popor și a unei culturi mai aproape decît altele de inima francezilor.

PIERRE EMMANUEL

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



Această revistă mărturisește extraordinara putere de receptivitate a geniului românesc. Lumea se recunoaște în ea, în aproape infinita ei diversitate.

JACQUES MADAULE

Publicul românesc, de pildă, nu este singurul interesat de o revistă ca Secolul 20. Zestrea unei reviste ca Europe crește atunci cînd crește zestrea unei reviste ca Secolul 20. Publicațiile noastre sînt ca niște dispeceri subtili și puternici ai întîlnirii și creației universale.

PIERRE GAMARRA

Salut din adîncul inimii revista Secolul 20 și îi doresc și pe viitor să-și continue cu succes activitatea nobilă care contribuie la apropierea dintre popoare, la popularizarea minunatelor tradiții umaniste, care au făcut gloria literaturii române în întreaga lume.

JAROSLAW IWASZKIEWICZ

Am o mare admirație pentru frumusețea acestei reviste, pentru cosmopolitismul ei modern și uman, pentru fidelitatea ei față de tîlcurile cele mai adînci ale culturii.

MIODRAG PAVLOVIČ

Secolul 20 este oglinda internațională a unei activități ce ne privește în mod particular. În paginile ei se întrevede istoria gîndirii care stă la baza cunoașterii reciproce și a contactului direct între popoare.

ELIO FILIPPO ACROCCA

În paginile Secolului 20 și-au dat întîlnire toți scriitorii lumii (...) Salut inteligența sa. Salut universalitatea sa.

ALDO NICOLAJ

Opera unor reviste ca Secolul 20 va contribui la redobîndirea demnității exercițiului poetic în societatea modernă, pentru ca poezia să nu fie respinsă ca o gratuitate decorativă sau minoră.

ROBERTO SANESI

Mi se pare că revista Secolul 20 are foarte puține reviste rivale în Europa, în ceea ce privește deschiderea generoasă față de literatura străină, de care această revistă ne dă un exemplu ce ar trebui să ne inspire și pe noi.

MICHEL DEGUY

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Este pentru noi o deosebită bucurie cind ne sosesc exemplarele atît de interesante şi într-o atît de excepţională prezentare grafică. Dezbătînd şi probleme de literatură străină, v-aţi cîştigat, ca mediatori, merite cu adevărat de nepreţuit.

WOLFGANG KRAUS
(directorul « Societăţii austriece pentru literatură »)

Socot că Secolul 20 este una dintre cele mai însemnate reviste literare europene. În însuşi acest « europenism » îmi pare că stă pecetea sa esenţială. Este o revistă de vaste orizonturi şi de înaltă ambiţie, a cărei realizare corespunde acestei ambiţii.

ANTOINE GOLÉA

Ar fi de dorit ca revista Secolul 20 să existe şi în Franţa, nu numai ca nivel al calităţii, al informării şi al redactării, ci şi ca putinţă de a stîrni interesul pentru artă şi cultură al unui public francez tot atît de larg ca şi acela care, din fericire, există în România.

JEAN CLAUDE RENARD

Apreciez mult efortul remarcabil făcut de revista Secolul 20 pentru a stabili o comunitate de cercetări asupra artei contemporane. Îi doresc şi îi prevăd un mare viitor.

GIULIO CARLO ARGAN

Acest gen de revistă, format caiet, devine adesea un adevărat tezaur bibliografic. În Spania, o asemenea revistă a fost Revista de Occidente, întemeiată de J. Ortega y Gasset, o revistă clasică pentru noi, înscriindu-se în linia marilor realizări culturale.

LEOPOLDO DE LUIS

Revista Secolul 20 a reuşit să ofere o panoramă a Literelor şi Artelor din Franţa, atît de bine alcătuită şi atît de completă, încît nu ştiu nici o publicaţie franceză ce ar fi putut-o face.

JACQUES LASSAIGNE

Permiteţi-mi să vă adresez urările mele cele mai călduroase şi să vă felicit pentru înalta calitate şi constanţă a materialelor scrise şi publicate în revista dumneavoastră. Cu cele mai bune gînduri al dumneavoastră sincer,

HENRY MOORE

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Caiet după caiet, Secolul 20 îmi delinează reprezentarea unei posibile Weltliteratur, aşa cum o întrezărea Goethe, dar mai concretă, mai eficace, mai umană. Cert e că redactorii acestei admirabile reviste — admirabilă prin rigoare şi eleganţă — au patima ideilor şi a acţiunii culturale prompte, dîndu-şi aportul ex abundantia cordis la articularea şi umanizarea vieţii literare şi artistice europene.

GIORGIO BASSANI

Ne este bine cunoscut că Secolul 20 acţionează ca un mijlocitor eficace între literatura română şi literaturile din întreaga lume. Traducerile, comentariile pe marginea acestora, interesantele studii, interviuri, recenzii, articolele despre traducerile din limba română peste hotare — publicate în paginile revistei — oferă cititorilor vaste informaţii despre cele mai importante realizări din literatura universală, ca şi despre particularităţile luptei contemporane de idei.

NIKÔLAI FEDCRENKO
redactor şef al revistei Inostrannaia Literatura

Să ai, însă, o deschidere de arc proiectînd idei, gînduri, visări despre şi de la toate punctele cardinale ale Pămîntului — iată ceva important Cu o tenacitate susţinută de un zîmbet dezinvolt, Secolul 20 a izbutit această performanţă pe o perioadă de două decenii.

EUGEN JEBELEANU

Vă felicit pentru Secolul 20, care este nu numai cea mai bună revistă românească de literatură, dar şi una dintre cele mai bune din Europa.

EUGÈNE IONESCO

Secolul 20 este un constructor de poduri, nu doar între Răsărit şi Apus, ci şi — mai dificil încă — între Poezie şi Inteligenţă.

GEORGE STEINER

Acum Secolul 20 e un clasic recunoscut al genului, cu excepţionale calităţi literare şi plastice, pregătit să-şi petreacă unicul său destin într-o reînnoire permanentă, ca un tînăr cărunţit de iernile altui veac, cu tot restul vieţii înainte.

MIHNEA GHEORGHIU

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Secolul 20 a reușit să onoreze trecutul, fără a i se aservi; a izbutit să se deschidă prezentului, fără a i se conforma pasiv. E adevărat, cîrma e în mîini bune; Dan Hăulică aliază calitatea umanistului și curiozitatea exploratorului.

RENÉ BERGER

Orice revistă ar fi măgulită de menținerea constantă a unor standarduri atît de înalte, precum Secolul 20, în înfăptuirile sale remarcabile. M-am simțit personal onorat atunci cînd în trecut am publicat și eu în paginile revistei dumneavoastră.

EDWARD HEATH

Scriitorii de pretutindeni, din întreaga lume civilizată, au cunoștință de superba și valoroasa dumneavoastră contribuție la literatura contemporană.

JEROME LAWRENCE

Această revistă care publică literatură străină e renumită atît la dumneavoastră în patrie, cît și dincolo de hotarele ei.

EDUARDAS MIEJELAITIS

Apariția revistei, de fiecare dată și tot mai mult, mi se pare o întîlnire și o reîntîlnire a valorilor umane din întreaga lume; și ceea ce se vădește superior în ea este că te simți invitat și tu într-o incintă aleasă, zidită cu știință și rigoare (o, ce importantă mi se pare rigoarea!) și totuși deschisă tuturor.

OVIDIU MAITEC

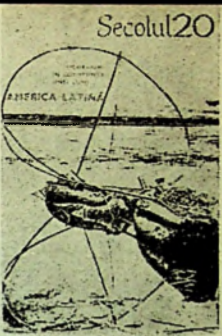
Cu un nume atît de contemporan și atît de potrivit sieși prin ceea ce adună și creează, revista Secolul 20 — întocmită de directorul ei Dan Hăulică și de o mînă de străluciți colaboratori — ne aduce încă o dată în față adevărul simplu atît de usturător pentru provincialismele de toate soiurile și de pretutindeni: o revistă nu poate fi gîndită și elaborată altfel decît ca o carte, unicat de la un număr la altul.

ȘTEFAN BĂNULESCU

Secolul20, tocmai datorită viziunii integratoare asupra interferențelor creatoare, deschide porți mai largi dezbaterilor de idei, cît și reproducerilor din domeniul artelor plastice.

Redacția revistei NÁGYVILAG

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



Contribuția remarcabilă pe care activitatea revistei o aduce la schimburile culturale dintre România și celelalte țări ale lumii mi-a lăsat o adîncă impresie. Cred că avem multe de învățat din priceperea, spiritul creator și lărgimea de orizont dovedite de revista dumneavoastră.

CHEN BINGYI
redactor șef al revistei Shijie Wenxue, Beijing

Cred că o revistă ca Secolul 20 este de o importanță vitală pentru cultura europeană, pentru circulația și schimbul de idei, pentru deschiderea de noi orizonturi, pentru a da mărturie de faptul că ceea ce ne unește este întotdeauna mai trainic și mai puternic decît ceea ce ne-ar despărți.

UFFE HARDER

Fac cele mai bune urări Secolului 20 în sensul colaborării noastre mutuale pentru construirea de poduri și de noi drumuri ale vieții în Europa care este a noastră, a tuturor.

ÖSTEN SJÖSTRAND
redactor șef al revistei Artes

Secolul 20 este, după părerea mea, nu numai una dintre revistele românești cele mai distinse și mai deschise către lume, ci ea poate fi comparată și pe plan internațional cu cele mai prestigioase periodice literar-culturale.

KLAUS HEITMANN

Secolul 20, iradiază cultură, adică toate manifestările care îl cointeresează pe om întru frumos și echilibru, întru înțelegere și creativitate, întru informarea și formarea istorico-umanistă, emoție a spiritului, mîngîiere, exaltare lirică, școală pentru comprehensiunea oamenilor de azi, de ieri și de mîine, din Europa și de pe toate continentele Pămîntului.

ALBERTO PERRINI

Revista Secolul 20 reprezintă cultura românească în ceea ce are ea mai autentic și universal. Nivelul ei artistic, literar și filosofic — care ar onora orice mare cultură — dovedește că energiile spirituale românești sînt prezente și se explicitează la modul cel mai înalt cînd li se oferă cadrul adecvat.

ANTON DUMITRIU

Dar dacă nu pot citi aceste texte, mă pot cel puțin bucura răsfoind splendidele grupaje consacrate de Secolul 20 unor pictori și sculptori români,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

frumoasele desfășurări de planșe și fotografii, imaginile înfățișînd cititorului instantanee din remarcabilele spectacole teatrale montate de regizori români.

EDWARD M. STRINGHAM

Caracterul cel mai remarcabil al revistei Secolul 20 este universalitatea ei. Din toate revistele europene, ea e probabil singura care poartă același interes tuturor formelor artelor tradiționale și contemporane. (...) Schimbul general e cel care apără cel mai bine specificul și originalitățile naționale; pentru a fi înțeles adînc această evidență, Secolul 20 își realizează din plin misiunea românească și europeană.

GEORGES CHARBONNIER

Unanima recunoaștere a celor care, neținînd seama de barierele de limbă, au posibilitatea să vină în contact cu revista se datorează și formulei — concepută cu grijă și executată consecvent — a coexistenței artelor în fiecare număr.

LESZEK PROROK

Îmi este plăcut, ca francez, să aduc omagiu unei reviste românești care a știut mereu să exprime tot ceea ce face să fie solidare și atît de apropiate una de alta culturile noastre. (...) Asociind strîns artă, literatură, gîndire, Secolul 20 a demonstrat necontenit că nu e cultură valabilă decît aceea în care omenescul își regăsește plenitudinea.

RENÉ HUYGHE
Membru al Academiei Franceze

Această revistă pune la îndemîna cititorului român un tezaur de informații cu privire la tot ce este mai semnificativ în manifestările spiritului contemporan: ea devine astfel o punte între toate popoarele lumii și poporul român.

KONSTANTIN TSATSOS

În mod firesc, revista și-a extins aria și la celelalte arte, pe care le prezintă în concepția interferenței lor, a condiționării lor reciproce, tocmai pentru a evidenția valorile esențiale ale literaturii. Revista Secolul 20 și-a asigurat un loc de frunte în cultura română și un meritat prestigiu internațional.

GEORGE MACOVESCU

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Felicitările mele revistei Secolul 20 pentru frumoasa ei strădanie de a întemeia o comunicare liberă și purtătoare de bogății, la acel nivel adînc al sensibilității explorat, sub forme diverse, de toate literaturile vii.

NATHALIE SARRAUTE

Transmit salutări minunatei dumneavoastră reviste. Vă urez succese și un viitor fără sfîrșit în slujba apropierii popoarelor și a prieteniei dintre literaturi.

VALENTIN KATAEV

Revista, pe parcurs, a făcut enorm pentru răspîndirea noului, în literatură și în artă, a fost o fereastră deschisă spre lumea întreagă, ca să pătrundă cît mai multă lumină.

ȘERBAN CIOCULESCU

Secolul 20 este una dintre cele mai frumoase reviste literare din Europa. De mulți ani urmăresc textele, studiile și eseurile publicate, și mă bucur de aportul scriitorilor români și de informarea responsabilă în ceea ce privește artele și literele din întreaga lume.

YANNIS RITSOS

Secolul 20 este o revistă pe care îți dorești s-o vezi trăind vreme îndelungată, căci ea le oferă cititorilor săi prețioase informări și documente privitoare la viața culturală dinlăuntrul și din afara granițelor românești.

P. PREVELAKIS

Fie ca revista să-și păstreze același înalt nivel și să aibă aceeași ireproșabilă ținută, care o așază printre cele mai bune și mai prețuite reviste din Europa.

ODYSSEUS ELYTIS

Secolul 20 onorează o cultură și sînt mîndru că am colaborat și eu la realizarea cîtorva numere ale lui. Felicitările mele, cele mai călduroase, omului de o rară finețe intelectuală, arhitectului îndrăzneț al acestei splendide opere, Dan Hăulică, și exemplarei echipe cu care lucrează.

OV. S. CROHMĂLNICEANU

Secolul 20 mărturisește, într-un mod exemplar, vocația europeană a culturii române, îndreptînd cu regularitate atenția către ceea ce se pro-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

duce semnificativ în alte culturi și, astfel, hrănește dialogul atît de necesar progresului.

JACINTHE DE PRADO COELHO

Să consulți Secolul 20 înseamnă să cunoști pe viu ce se întîmplă în spațiile culturale cele mai reprezentative și într-un mod care dozează exemplar informația scurtă și oportună cu studiul aprofundat al unui artist, al unui scriitor, al unei opere, al unui curent, al unei epoci.

FERNANDO NAMORA

Această revistă de mare seriozitate, profunzime și frumusețe, situată exact la antipodul provincialismului cultural și al închistării regionaliste, a dovedit ce înseamnă a-ți face cu adevărat datoria, a dialoga, a fi la zi.

AUGUSTIN BUZURA

Secolul 20 își întinde magicele lui tentacule în cele patru puncte cardinale și strînge între coperțile sale, în structuri armonios elaborate, ce e mai viu, mai prețios, mai divers reprezentativ pentru arta și gîndirea secolului nostru. (...) Ținuta revistei e o sărbătoare pentru mintea, pentru ochii noștri.

MARIA BANUȘ

Ca prin «cheile» unui rîu, prin canalul Secolului 20 au trecut în spațiul nostru spiritual apele vii ale veacului.

CONSTANTIN NOICA

Secolul 20 este o revistă de metabolism cultural, de contacte și arderi, de orizont larg. Revista aceasta respinge orice complex de inferioritate local, precum și reversul lui: fala nemăsurată care ascunde cu greutate același anacronic complex.

ANATOL VIERU

Îi invidiez pe însetații de cultură din secolul XXI, care, scormonind prin anticariate, vor achiziționa, la sume fabuloase, exemplare din Secolul 20.

ANDREI VOZNESENSKI

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Mă gîndesc că ponderea, importanța Secolului 20 rezidă mai ales în interdisciplinaritatea aporturilor sale — inclusiv cele privind cinematograful — și în a fi depășit fruntariile naționale. Mă refer, firește, la fruntariile ideilor, prin depășirea cărora se tinde la construirea unei veritabile și concrete dialectici.

GUIDO ARISTARCO

Aduc omagiu operei impecabile, entuziasmului, tenacității și iubirii care au născut revista. Secolul 20 a mărturisit despre cultură și despre frumusețe în țara noastră și în lume.

HORIA DAMIAN

Secolul 20 este mai mult decît o revistă: este o conștiință cu cotor. Prezentă, adică, în formă de carte, cu încăpățînare, (. . .) la datoria de a veghea, de-a înfrăți artele și condeiele, de-a cinsti cum se cuvine frumosul românesc și universal. În cultura noastră ea înseamnă un bine necesar.

MARIN SORESCU

Secolul 20 rămîne un semn, un simbol al invincibilității rațiunii, spiritualității și universalității umaniste, al responsabilității literelor și imaginilor — și, ca atare, merită întreaga prețuire.

MELIUSZ JOZSEF

Această publicație impune de la prima vedere atît prin frumusețea prezentării sale grafice, cît și prin conținutul său excepțional de interesant.

PEKKA PESONEN
în Helsingin Sonamat

O determinare cu rosturi mai adînci, exprimate într-un fel de vizibile ritmuri ale devenirii românești în planul istoriei culturii, a făcut să se succeadă, numai în ultima sută de ani, pe scena publicisticii superioare unde se definesc și se consacră reputațiile naționale, cîteva reviste de deosebită durată și prestigiu neîndoios. (. . .)Iar în succesiunea lor putem situa încă de pe acum revista Secolul 20.

ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA

Nu știu de ce cuib vor fi avînd nevoie ouăle de aur. Dar dacă operele literare au nevoie de un climat prielnic, atunci Secolul 20 este cuibul ideal pentru orice ou de aur.

GEO BOGZA

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Secolului 20 îi datorăm, între altele, decrisparea dialogului; propunerea unui sistem de referinţă universal, care nu mai poate fi niciodată abolit. Cultura românească nu se mai poate niciodată întoarce spre sistemele de referinţă regionale ori dialectale. Oricîtă nostalgie ar exista pentru ele. Cultura românească este condamnată la Universalitate. Meritul imens al revistei este că de la început a intuit, iar în ultimul timp cu un caracter excepţional, această ireversibilitate.

LUCIAN PINTILIE

Îmi face plăcere să trimit un salut revistei Secolul 20 cu ocazia celei de a 20-a aniversări, felicitînd-o pentru frumoasa muncă pe care o realizează pentru a onora cultura ţării sale.

VICENTE ALEIXANDRE

Ştim cu toţii că, în zilele noastre, literatura şi cultura în general cer de la noi o mare generozitate, adesea greu de atins, o forţă spirituală excepţională şi o încredere lucidă în destinul omului modern. Tocmai la acest nivel, şi în consonanţă cu aceste imperative, a izbutit să se ridice prestigioasa Dumneavoastră revistă. Secolul 20 se înscrie, de azi încolo, în conştiinţa europeană.

CONSTANTIN TACOU
Preşedinte Director General la « Editions de l'Herne»

De fiecare dată, deşi se schimbă temele, deşi alternează « semnăturile», se percepe un timbru constant sau cel puţin un trait d'union care pînă mai ieri se caracteriza prin recuperarea valorilor europene ale trecutului, şi care azi se prelungeşte sub semnul unui autentic, chibzuit pluralism, poate însăşi « nostalgia sintezei» despre care vorbeşte Dan Hăulică.

ARTURO COLOMBO

Pămînt latin în miezul Estului european, România ocupă un loc deosebit şi central de eşichier al culturilor şi al civilizaţiilor. Secolul 20 ilustrează cu strălucire această prezenţă specifică în universul intelectual de astăzi. Larg deschisă tuturor curentelor ştiinţei, artei, gîndirii, revista serveşte deopotrivă prestigiului internaţional al României şi cauza literelor şi a cunoaşterii. Ea numără prieteni în toate disciplinele spiritului şi în toate

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

orizonturile lumii moderne. Îi urez din toată inima un viitor demn de trecutul ei şi o lungă şi radioasă carieră.

JEAN d'ORMESSON
Membru al Academiei Franceze, Redactor-şef al revistei Diogène

O ţară are nevoie de scriitori înzestraţi cu inteligenţă şi independenţă, aşa cum are nevoie de aer.

IRIS MURDOCH

Primesc cu regularitate Secolul 20; este cea mai bună revistă care apare « îndărătul cortinei ».

Fie ca frumoasa dumneavoastră revista durînd peste veac, asemenea păsării Phoenix să renască din propria ei cenuşă în chip de: SECOLUL 21

ERNST JÜNGER

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Nr. 5/1961
Rafael Alberti (exclusivitate « Secolul 20 »)

Nr. 46/1964
Maiakovski (afiş « Rosta »)

Nr. 89/1968
Ion Gr. Popovici: « Victorie »

Nr. 65/1966
Bronz din Benin şi ceramică mexicană

Nr. 19/1962
Hemingway

Nr. 61/1966
Stilp de casă din Hobiţa

Nr. 64/1966
Port ţărănesc din Oltenia

Nr. 71/1966
Max Ernst

Nr. 68/1966
Lespezi romane în arhitectura medievală de la Densuş

Nr. 85/1968
Henri Matisse: « Strania farandolă »

Nr. 95/1968
« Inima automobilului »

Nr. 76/1967
Kandinsky

Nr. 105/1969
Bust colosal de secol V, utilizat de Fellini în « Satiricon »

Nr. 128/1971
Hafiz

Nr. 115–116/1970
Cumae, culoarul Sibilei

Nr. 99/1969
« Ochiul pămîntului », rocă din colecţia lui Roger Caillois

Nr. 208–209/1978
Goya: « Mare colos adormit » (desen)

Nr. 151–152/1973
Structuri din trestie: bărci pe lacul Titicaca

Nr. 154–155/1973
Jean Ipoustéguy: « Omul »

Nr. 168–169/1975
Japonia: puncte de miră

Nr. 160–161/1974
Mircea Spătaru: « Bălcescu »

Nr. 189–191/1976
André Malraux în sanctuarul de la Elephanta

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Nr. 177–178/1975
Leonardo da Vinci: « The Pointing Lady »

Nr. 192–194/1977
Egina, cap al zeiței Athena

Nr. 267–269/1983
Variațiune la o grafică de Milton Glaser

Nr. 251–252/1981
Horia Bernea: « Hrană »

Nr. 259–261/1982
Geta Brătescu: « Euphorion »

Nr. 265–266/1983
Picasso: « Scenă de minotauromahie »

Nr. 284–286/1984
Amiază în Egee — insula Santorin (foto Spiros Kokandakis)

Nr. 292–294/1985
Horia Bernea: « Coloane la Văratec »

REPERE ▶

Nr. 1 — PRIMA EXPLORARE
Picasso

Nr. 50 — JOYCE
Brâncuși: « Hieroglifă pentru Joyce »

Nr. 100 — DOSTOIEVSKI, PERPETUU CONTEMPORAN
Kandinsky: « Compoziție »

Nr. 150 — EXOTISMUL
Detaliu dintr-o lucrare de *Pierre Soulages*

Nr. 200 — VITALITATEA ROMANULUI
« Prezența timpului pierdut » (foto *A. Goilav)*

Nr. 250 — ITINERAR ROLAND BARTHES
Giuseppe Arcimboldo: « Bibliotecarul »

Nr. 121–122–123/1971
Secolul 20 la zece ani de apariție

Nr. 240–241–242/1981
Secolul 20 la douăzeci de ani de apariție

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

PE ORBITA DIALOGULUI DINTRE CULTURI

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Dealungul celor 300 de numere apărute pînă acum din « Secolul 20 » noutatea și continuitatea își dau mîna osmotic. Profilul fără precedent al revistei — « prima de acest fel în țara noastră », cum sublinia editorialul numărului 1 — absoarbe în substanța sa imediată năzuințî devenite tradiționale pentru scriitorul român. Explorarea metodică, astăzi, a spațiilor spirituale străine traduce în practică tentative, schițate încă de pe vremea precursorilor Asachi și Eliade, de a înfrînge barierele necunoașterii cu efectele sale nefaste, în primul rînd handicapul marginalizării față de circuitele culturale ale universalității. Publicațiile lor începătoare captau ecoul fenomenelor din afară tocmai în intenția fortificării și afirmării mișcării autohtone de idei. «Albina Românească» de la 1829 folosea un limbaj poate naiv, dar convingerea era salutară cînd îndemna spiritele locale a se comporta ca «mădulări folositoare ale familiei europene.» Generația Unirei și a Independenței de mai tîrziu, printr-un exponent strălucit de talia lui M. Kogălniceanu, va pleda pentru asimilarea progreselor europene, avînd conștiința că abia astfel vor fi puse în valoare propriile resurse creative. Validitatea unei atari poziții urma să primească deplină confirmare în împrejurările fundamentării statului modern român. Un crez al emancipării cristaliza formularea lapidară a lui Mihai Ralea în « Viața Românească » din 1933: « Europenismul e, pentru noi, un ferment de civilizație ». Nu altceva au gîndit și au susținut prin scrisul lor Camil Petrescu, E. Lovinescu, G. Călinescu, Mircea Eliade, Lucian Blaga, Rădulescu-Motru și cîți alții, cu argumente nuanțate felurit (uneori, polemic diferențiate), întemeiate însă pe o egală ardoare a participării noastre efective la competiția valorilor recunoscute pe plan mondial.

Chiar așa succint evocată această convergență de atitudini, ea proiectează, anticipativ, asupra acțiunii inaugurate de « Secolul 20 », girul temeiniciei. Fundamental nou prin amplitudinea orizontului îmbrățișat și în articulațiile sale ideologice, « Secolul 20 » n-a trebuit să improvizeze. S-ar putea distinge, oarecum, trecerea succesivă de la o etapă la alta în efortul de particularizare a profilului. Sub presiunea inițială a curiozității unanime, revista a procedat ca un furnizor de traduceri destul de eclectic. Ceva asemănător fazei « de toate pentru toți » de la începuturile presei noastre. Acelor începuturi amorfe le punea capăt necesitatea sistematizării cunoștințelor pe domenii de specialitate, rigoarea ulterior împinsă, odată cu sesizarea interferențelor și determinărilor reciproce între sferele spiritului, către altitudinile sintezei. Este saltul de la « Revista Română » (din 1861—63) la « Noua Revistă Română » (îndată după 1900). În deceniile următoare noțiunea sintezei accede, simptomatic, în însuși titlul unor publicații (ca « Minerva » de la Iași). La « Revista Fundațiilor Regale », Camil Petrescu apăsa de cîte ori se ivea prilejul pe exigențele sintezei: « conceptul unei adevărate reviste de sinteză își face loc în spiritul vremii noastre », nota programatic în 1938. Sînt acumulări de experiențe în prelungirea cărora « Secolul 20 » se situează benefic. Simbioza fecundă a artelor cu literatura în paginile sale ridică pe o nouă treaptă prolifice apropieri încercate altădată la « Literatură și artă română » sau, într-o viziune mai suplu-contemporană, la « Ideea europeană ». Din zestrea continuităților revitalizate n-au lipsit abordările monografice, cu lungă bătaie: numărul compact dedicat Franței de « Viața Românească », omagiu adus rațiunii invincibile în pragul dezlănțuirii agresiunii naziste, rămîne exemplar. Un întreg trecut își spunea cuvîntul cînd « Secolul 20 » se angaja să depășească conglomeratul caleidoscopic de texte în favoarea arhitecturii tematice, pe autori, pe probleme. Mai mult decît o alternativă metodologică era supus verificării, intra în joc un sistem de implicare activă în dialogul cu celelalte culturi ale lumii, fără balastul discriminărilor între mari și mici, cu singura ambiție a originalității creatoare. În acest spirit, « Secolul 20 », cu cele 300 de numere ale sale, a modelat mentalitatea noilor promoții de cititori, dintre care se și recrutează schimbul pe mîine al literaturii noastre.

Geo Șerban

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

SECVENŢE CRONOLOGICE

1961

Ianuarie. De la sediul Uniunii Scriitorilor din şoseaua Kiseleff 10 (fost Muzeul de artă Toma Stelian) este lansat primul caiet al lunarului de profil universalist « Secolul 20 »: pe fila întîi, emblematic, conturul globului pămîntesc cu reţeaua sa de meridiane şi paralele, ca un îndemn parcă adresat spiritului de a medita la mulţimea interferenţelor istorice şi culturale ce apropie, pe deasupra distanţelor geografice, aspiraţiile şi speranţele omenirii. Evantaiul de traduceri din patrimoniul mondial — poezie, proză, eseu — debuta cu titlul « Din zare în zare » Gestul cuprinderii ample, interesul faţă de creaţia tuturor popoarelor lumii era anume subliniat de înscrierea chiar pe copertă, în ordine alfabetică, a autorilor incluşi în sumar: Cassola, Cocteau, Cerkasov, Hogarth, Korneiciuk, Picasso, Prévert, Quasimodo, Ritsos, Roa, Saroyan, Şolohov, Searle, Seghers, Tvardovski, Zavattini. Prin comentarii critice avizate, textele literare apăreau situate în contextul mişcărilor contemporane de idei şi în strînse relaţii cu situaţia din teatru, cinema, arte. O rubrică specială indica, de pe acum, un angajament programatic: « sinteze ».

Nr. 4 Aprilie. Eveniment epocal pentru întregul mapamond — primul zbor al unui om în cosmos, sovieticul Iuri Gagarin. În însăşi ziua lansării, la redacţie (stabilită, între timp, definitiv, la Casa Scriitorilor din calea Victoriei 115) vizita scriitorului german Stefan Heym, autorul unei cărţi « Era cosmică ». Cele dintîi opinii despre începuturile noastre: « Deşi o revistă tînără, «Secolul 20» îmi place foarte mult ca prezentare şi, după sumar, îmi dau seama că textul este la nivelul prezentării ».

Nr. 9 Un mesaj chiar din partea cosmonautului Gagarin: « Numele revistei voastre este profund simbolic. Secolul XX este secolul Cosmosului, secolul îndrăzneţelor descoperiri şi al uluitoarelor realizări ale gîndirii umane, care depăşesc cele mai temerare visuri ale omenirii. Doresc succese reviste voastre în nobila ei misiune de a face cunoştinţă cititorilor cu cele mai valoroase creaţii ale literaturii progresiste mondiale, care ajută pe oameni să trăiască în pace şi fericire ». În continuare pagini literare de anticipaţie ştiinţifico-fantastică datorate rusului Alexandr Kazanţev, americanului Ray Bradbury, francezului Pierre Gamarra, britanicului Arthur Clarke. În pliant, separat, « mică antologie poetică belgiană ».

Nr. 10 În exclusivitate pentru « Secolul 20 »: « Cum l-am filmat pe Lenin », mărturii datorate operatorului Eduard Tissé, colaboratorul lui Eisenstein la principalele sale creaţii.

Nr. 12 La capătul primului an de apariţie, revista ţine să ilustreze mai ales larga ei deschidere: un fragment din « Ghepardul » lui Lampedusa, un poem al norvegianului Nordhal Grieg, o nuvelă de Kazakievici, versuri din americanul de culoare Langston Hughes şi cehul Viteslav Nezval, proză de maghiarul Ferenc Molnar şi teatru de francezul Armand Salacrou. Pagini omagiale sînt rezervate lui Picasso, la împlinirea a 80 de ani. În pliant, o « antologie poetică italiană ».

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

1962

Nr. 14 Literatura călătoriilor explorată ca reflex al dialogului de idei: francezul Sartre despre Cuba, sovieticul A. Grebnev despre America, americanul Mitchel Wilson la Moscova, românul Mihai Tican Romano în Africa, Henry Miller în Europa.

Nr. 15 **Literatura și condiția femeii:** texte de Anna Ahmatova, Eve Merrian, Elisaveta Bagreana, braziliana Cecilia Meireles, Françoise Sagan tîlmăcite de Maria Banuș, Nina Cassian, Cella Serghi, Catinca Ralea. Interviu, la București, cu prozatoarea australiană Dymphna Cusack.

Nr. 19 Bogat grupaj la moartea lui Hemingway; fragmente din romanul « Vară primejdioasă », povestiri, amintiri de Ilya Ehrenburg și Guillero Cabrera Infante. O evocare de cubanezul Fernando G. Campoamor, scrisă la Sinaia.

1963

Nr. 27 După ce fusese publicat cîteva numere mai înainte, prozatorul bulgar Pavel Spasov vizitează redacția și relatează despre evoluția sa literară. Romanul său « Rechinii », proaspăt tradus în românește, este comentat în imediată vecinătate de Marin Sorescu. Se începe publicarea romanului « Iarna nemulțumirii noastre » de John Steinbeck.

Nr. 29 Florilegiu liric finlandez: Arvo Turtiainen, Lassi Nummi, Elvi Sinervo, Katri Vala, Viljo Kajava. Concluzii redacționale la o discuție începută anul precedent pe tema « conceptul de literatură universală », cu participare internațională.

Nr. 33 Pagini de umor: Maiakovski, Bertolt Brecht, John Steinbeck, Ilf și Petrov, Iaroslav Hasek, Karinthy Frigyès, Heinrich Böll, Erich Kästner, Christian Morgenstern, Juan José Arreola, Kwaja Ahmad Abbas. Piesa « Rinocerii » de Eugène Ionesco. În exclusivitate pentru « Secolul 20 » interviu, la Roma, cu Pier Paolo Pasolini. Antologie lirică japoneză.

Nr. 34 Cu Renato Guttuso și Alberto Moravia, convorbiri la Roma, special pentru « Secolul 20 ». Text de asemeni în exclusivitate « Teatrul și contemporaneitatea » de G. A. Tovstonogov. Un bogat capitol « K. Fedin, interpret al istoriei contemporane ». Reproduceri color: Al. Ciucurencu.

Nr. 35 **Antologie austriacă:** Rainer Maria Rilke, Georg Trakl, Hugo von Hofmannsthal, Franz Werfel, Albert Ehrenstein, Theodor Kramer, Paul Celan, Ingeborg Bachmann, Christine Busta, Friedrike Mayröcker, Gerhard Fritsch, Michael Guttenbrunner, Jura Soyfer. Dezbaterea « Romanul și epoca noastră » la simpozionul COMES, Leningrad '63. Jean Cocteau, poetul, în relație cu cinematograful și muzica.

1964

Nr. 37 Miroslav Krlezà interviu pentru « Secolul 20 ». Poeți iugoslavi: Krlezà, Oskar Davičo, Vasco Popa, Ivan Lalič, Alois Gradnik, Drago Ivanisevič, Antun Branko Simič, Florica Ștefan. Un prim contact cu proza lui Jerome D. Salinger și Truman Capote.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Nr. 38 **RAPORTURILE ŞTIINŢEI CU LITERATURA**
Răspund la ancheta revistei: Erskine Caldwell, Leonid Leonov, Boris Meilah, Angus Wilson, Roger Caillois, Daniil Granin, Carlo Bernari, Vadim Kojevnikov, Hans Magnus Enzensberger, A. G. Dementie, Kamen Kalcev, Jerzy Putrament, Veres Péter, Pantelei Zarev, Iustin Marţinkiavicius. « În mijlocul diagramelor şi ecuaţiilor, nu uitaţi omul! », gînduri ale lui Albert Einstein. — Bertolt Brecht: « Comentarii la Viaţa lui Galilei ». — Virtuozitatea traducerii: duble versiuni din Paul Valéry de Dan Deşliu şi Ştefan Augustin Doinaş.

Nr. 39 Pablo Neruda: « Viaţa multiplă a poetului » (fragmente autobiografice). — Din lirica sovietică de meditaţie: Eduardas Mejelaitis, Leonid Martînov, Nikolai Zabolоţki, Vladimir Solouhin.

Nr. 40 **Shakespeare** — 400 de ani de la naştere, texte, studii, corespondenţe: Giorgio Strehler, Nikolai Ohlopkov, J. Kettle, Nikolai Mordvinov, Inokentie Smoktunovski, V. A. Favorski, Tudor Vianu, Ion Sava, Mihnea Gheorghiu, Ana Cartianu, Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Petru Comarnescu, D. I. Suchianu.

Nr. 41 Elisaveta Bagreana interviu în exclusivitate pentru « Secolul 20 ». — Pagini alese din opera lui Franz Kafka.

Nr. 43—44 Un August victorios — reflexe literare ale luptei împotriva fascismului: de la K. Simonov şi Vera Inber la Nordhal Grieg şi Cornelius Ryan, de la Robert Desnos la Ivo Andrič şi A. Sikelianos. — Scrisori de la victimele teroarei fasciste comentate de Thomas Mann. Martor la procesul de la Nürnberg, Ilya Ehrenburg.

Nr. 42 **Eminescu,** 75 de ani de la moarte — mesaje omagiale: Giuseppe Ungaretti, Elisaveta Bagreana, Pavel Antokolski, Vilém Závada, Iuri Kojevnikov, Mario Ruffini.

Nr. 46 Tineri în constelaţia poeziei sovietic: Evgheni Evtuşenko, Evgheni Vinokurov, B. Okudjava, Rimma Kazakova, R. Rodjdestvenski.

Nr. 47 Orizont literar american. Aspecte lirice: Karl Shapiro, Richard Wilbur, Randall Jarrell, John Ashberry, Reed Whittmore, William Stafford, Donald Justice, Howard Nemerov, Louis Simpson, Denise Levertov, James Merrill, James Wright, Robert Bly. Proză şi teatru de John Updike şi Tennessee Williams. William Faulkner în imagini.

Nr. 48 **Antologie lirică germană:** Stefan George, Ricarda Huch, Else Lasker-Schüler, Alfred Mombert, Wilhelm Lehmann, Peter Huchel, Georg von Der Vring, Karl Krolow, Heinz Kahlau, Georg Heym, Bertolt Brecht, Ernst Stadler, Yvan Goll, Ernst Toller, Joachim Ringelnatz, Günter Eich, Georg Maurer, Hans Magnus Enzensberger. — La despărţirea de Sean O'Casey (teatru şi comentarii).

1965

Nr. 49 Dialectica gîndirii şi culturii la Gramsci. — T. S. Eliot, poet şi eseist. — Teatru de Eugène Ionesco şi Max Frisch. — Corespondenţe din Paris şi Roma.

Nr. 50 **APROPIERI DE JAMES JOYCE**
Traduceri în premieră: « Oameni din Dublin », « Ulysses » (fragment din capitolul întîi, traducere Gellu Naum), « Muzică de cameră » şi alte versuri. Joyce văzut de H. G. Wells, Italo Svevo, Edmond

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Jaloux, Valéry Larbaud, Umberto Barbaro, Luigi Russo, Ilya Ehrenburg, Giorgio Bassani, G. B. Shaw. « Scurtă croazieră preliminară pentru descoperirea arhipelagului Joyce » de Michel Butor. Reproduceri din Henry Moore: « Variaţiuni pe tema maternităţii ».

Nr. 51 **MUZICĂ ŞI LITERATURĂ**
Exegeze la « Oedip » şi evocări enesciene. Instantanee grafice — muzicieni celebri la festivalurile Enescu: Herbert von Karajan, Claire Bernard, Jean Absil, Georges Auric, Henri Gagnebin, Arthur Rubinstein.
Poeţi inspiraţi de muzică: Rainer Maria Rilke, Juan Ramón Jiménez, Cari Sandburg, Boris Pasternak. « Doctor Faustus » de Th. Mann. Libretul lui Alban Berg la « Wozzeck » după piesa lui Georg Büchner. De la muzica concretă şi electronică la jazz. Dinu Lipatti: « Scrisoare către un pianist ».
Corespondenţă specială de la Dmitri Kabalevski.

Nr. 52 **MARCEL PROUST REGĂSIT**
Fragmente din « Jean Santeuil », « Împotriva lui Sainte-Beuve », « La umbra fetelor în floare », « Sodoma şi Gomora », pagini de corespondenţă.
Interpretări proustiene de A. V. Lunacearski, Eugène Ionesco, Anton Holban. Variaţiuni proustiene: Ironia, Istoria pierderii şi regăsirii timpului, Revelaţia muzicii, Memorie şi univers captiv, Romanul unei lecturi, Judecata şi moartea estetului. Fotografii de epocă. Grafii de Octav Grigorescu.

Nr. 53 **700 de ani Dante Alighieri.** Noi tălmăciri din « Divina Comedie », « Rime pentru Donna Pietra », sonete din « Vita Nova ». Incursiuni danteşti: Elemente moderne în arta lui Dante, Actualitatea poeticii lui Dante, Dante erou macedonskian. Ilustraţii danteşti de Sandro Botticelli. Traduceri: Eta Boeriu, Taşcu Gheorghiu, Romulus Vulpescu. La două decenii de la victoria asupra Germaniei hitleriste. Romancieri ai ultimului flagel mondial: K. Paustovski, André Malraux, Gertrude Stein.

Nr. 54 **Antologie lirică spaniolă:** Blas de Otero, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, José Agostin Goytisolo, Gabriel Celaya, Leopoldo Panero, Carlos Bousono, José Hierro, Eugenio de Nora, Leopoldo de Luis, Angela Figuera Aymerich, Angel Gonzalez, Rafael Morales, Vicente Gaos, Carlos Barral.
« Grupul 47 »: Heinrich Böll, Martin Walser, Günter Grass.
Corespondenţă inedită Pallady — Matisse.

Nr. 55—56 Fertile perspective inaugurate de Congresul al IX-lea al P.C.R.
« Întîlniri cu România socialistă » — declaraţii ale unor oaspeţi din Chile, Franţa, U.R.S.S., Danemarca.
Proze de Thomas Mann, William Faulkner, M. Zoscenko, Ilf şi Petrov, Peter Karvas, Pierre Daninos.
Teatru de Samuel Beckett şi Efraim Kishon.
Convorbiri pe teme de muzică contemporană cu Olivier Messiaen, Pierre Schaeffer, Karlheinz Stockhausen.

Nr. 57 **Antologie lirică franceză:** Paul Valéry, Paul Claudel, Pierre Reverdy, Max Jacob, Jean Cocteau, Paul Eluard, Aragon, André Breton, Robert Desnos, Antonin Artaud, Benjamin Péret, Tristan Tzara, Léon Paul Fargue, Saint John Perse, Jules Supervielle, Pierre-Jean

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Jouve, Henri Michaux, René Char, Jacques Prévert, Raymond Queneau, Joë Bousquet, Audiberti, Jean Cayrol, Pierre Emmanuel, Patrice de la Tour du Pin, Alain Bosquet, Maurice Fombeure, René Guy Cadou, André Frénaud, Francis Ponge, Guillevic, Jean Follain, Pierre Seghers (comentarii de Ovid S. Crohmălniceanu).

Nr. 58 **LITERATURĂ ŞI FILM**
C. Th. Dreyer, Charles Chaplin, Cesare Zavattini, Grigori Baklanov, Serghei Eisenstein, Jean Negulescu, René Clair, Dovjenko.
Esenin — 75 de ani de la naştere. La întrebarea « Vă place Esenin? » răspund: Rimma Kazakova, Andrei Voznesenski, Robert Rojdestvenski, Evgheni Vinokurov, A. Prokofiev.

Nr. 59 **Redescoperiri: Isac Babel şi Robert Musil** («Omul fără însuşiri»)

1966

Nr. 62 **Apropiere de Virginia Woolf** « Moartea moliei », « Timpul trece » « Valurile », « Jurnalul unei scriitoare ». — Amintiri, exegeze.
Proze de Ivan Bunin şi Nathalie Sarraute.
Poeme de Edgar Lee Masters.

Nr. 64 **Raţiunea, conştiinţa şi onoarea epocii noastre**
Scriitorii lumii despre clasa muncitoare: L. N. Tolstoi, G. B. Schaw, Romain Rolland, W. B. Yeats, Maxim Gorki, Jack London, C. Sandburg, D. H. Lawrence, Theodore Dreiser, Maiakovski, A. Block, Rafael Alberti, Antonio Machado, M. Hernández, Anna Seghers, St. Spender, Corrado Alvaro, Roberto Rebora, A. de Saint-Exupéry, P. Eluard, André Malraux, Kurt Tucholski, Tuñón, Erich Weinert, Elvi Sinervo, Alberto Moravia, Davide Lajolo, Nazim Hikmet.

Nr. 67 **În căutarea lui Cesare Pavese**
« Dialoguri cu Leucò », « Meseria de a trăi », « Luna şi focurile »; Poezii; Corespondenţă; Eseuri; Pavesiana — amintiri şi interpretări.

Nr. 68 Leonid Andreev: povestiri şi teatru
Eugene O'Neill: două piese într-un act
Din lirica latino-americană: Carlos Poblete, Alfredo Varela, Octavio Paz, Mirtha Gandolfo, Andres Eloy Blanco, Fernando Paz Castillo, Jorge Carrera Andrade, Juan de Gregorio, Carlos Alberto Brocato, Roberto Fernandez Retamar.
Brassaï: Amintiri de la Braşov.

Nr. 69 **Retrospectivă Henry de Montherlant** « Însemnări », « Războiul civil »(piesă în trei acte), « Trandafirul de nisip » (fragment de roman).
Eugenio Montale la 70 de ani.
Despărţirea de Marcel Breslaşu, primul redactor-şef al « Secolului 20 ».
Inedite postume — tălmăciri din: Franz Wedekind, Alfred Lichtenstein, Rudolf Alexander Schröder, Carl Zuckmayer, Friederich Georg Jünger, Hans Magnus Enzensberger.
Alexandr Soljeniţîn: « Într-o gară » (povestire).

Nr. 70 **LITERATURĂ ŞI SPORT**
De la Jarry la Umberto Saba şi Sigfried Lenz, de la Kafka şi Montherlant la A. de Saint Exupéry şi Robert Musil, de la G. Călinescu şi Camil Petrescu la Roland Barthes, E. Caldwell şi W. Saroyan.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Nr. 72 Național și universal în literaturile contemporane (Colocviul COMES, Varșovia '66).
Schițe de Doris Lessing, John Updike, Jack Kerouac.
Teatru scurt de Samuel Beckett, Arthur Adamov, Alberto Moravia.
« Iubesc România » — convorbire cu Jan Kott despre teatrul tragic.
Poeme de Nelly Sachs.

1967

Nr. 73 **Omagiu lui Picasso** — dedicații lirice, evocări, restituiri de Jacques Prévert, Jean Cocteau, André Breton, Gertrude Stein, Ilya Ehrenburg, Brassaï, Antonina Vallentin, Françoise Gilot, Hélène Parmelin. — O ipostază inedită: Picasso autor dramatic: „Dorința înhățată de coadă »

Nr. 75 Brâncuși în conștiința contemporanilor: Carl Sandburg, Ezra Pound, Eugène Ionesco, Carola Giedion-Welcker, Hans Arp, Karel Jonckheere, Peter Neagoe.
Paul Claudel: « Oda întîia — Muzele », « Reflecții asupra poeziei », « Proteu », dramă satirică în două acte.

Nr. 76 **LITERATURĂ ȘI PLASTICĂ**
André Malraux: « Vocile tăcerii » — Honoré de Balzac: « Capodopera necunoscută » — Marcel Proust: « La Elstir » — Albert Camus: « Jonas sau artistul la lucru »
Documente biografice: Rainer Maria Rilke (Rodin), Vollard (Degas, Cézanne), Anna Ahmatova (Modigliani), Ilya Ehrenburg (Fernand Léger), Marc Chagall (Viața mea).
Sensuri contemporane ale spațiului: Hans Arp, Henry Moore, Alberto, Giacometti, Zadkin, Paul Klee, Kokoschka.
Exclusivitate pentru « Secolul 20 »: Abraham A. Moles, Neizvestnîi, Giulio Carlo Argan.

Nr. 77 **INTRODUCERE ÎN STRUCTURALISM**
Michel Foucault, Louis Althuser, Roman Jacobson, J. Tînianov, V. Șklovski, Claude Levi-Strauss, J. Lotman, Jacques Gorelli, Bernard Pingaud.

Nr. 78 **Literatura străzii**
Henry Miller, Scott Fitzgerald, Carl Sandburg, Boris Pasternak, Jean Giraudoux, T. S. Eliot, Ezra Pound, John Dos Passos, Osip Mandelstam, Mihail Zoșcenko, Iulian Semionov, Evgheni Evtușenko, Aldo Palazzeschi, Marcello Pirro, Heinrich Böll, Günther Weisenborn, Wolfgang Koeppen, Luis Cernuda, Siegfried Lenz, Marie Luise Kaschnitz, S. Beckett.
Străzile filmului: Pier Paolo Pasolini, Cesare Zavattini, Vittorio de Sica, Federico Fellini, Michelangelo Antonioni.

Nr. 79 **La microfon: Alain Robbe Grillet** (conversații la București)
« În labirint » — fragmente. — Robbe-Grillet și fascinația cinematografului.

Nr. 80 **Literatură hispanică:** Valle Inclán, Alfonso Sastre, Fernando Arrabal, Julio Cortázar, Camilo José Cela, Ana Maria Matute.
Reproduceri din Vieira da Silva.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Nr. 81 **Fantasticul și magia ideilor**
Mircea Eliade, Jorge Luis Borges, Dylan Thomas, Mihail Bulgakov.
Reproduceri de artă din Marc Chagall.

Nr. 82 **50 de ani de la Revoluția din Octombrie**
Evgheni Evtușenko, Vsevolod Rojdestvenski, Galina Serebreakova, Liudmil Stoianov, Vl. Lugovskoi, Eduardas Miejelaitis, Leonid Martînov, Bulat Okudjava, Nicolai Zabolоțki, Nikolai Tihonov, Em. Kazakievici, Andrei Platonov, Vl. Maiakovski, Dziga Vertov, Vsevolod Meyerhold, Alexei Tairov, Vahtangov.

Nr. 83 **Heimito von Doderer:** « Cele nouăsprezece biografii ale mele », « Sondaje în anul nașterii mele », « Idei pentru un autoportret », « Două minciuni sau O tragedie antică la sat », « Un alt Kratkî-Baschik » (nuvele), « Pagini de jurnal ».
Reportaj fotografic de la Colocviul internațional Brâncuși '67.

Nr. 84 Exclusivitate pentru « Secolul 20 »: Bella Ahmadulina
Convorbire cu René Wellek (pentru cititorii « Secolului 20 »)
Franz Kafka: « America »,
Momente lirice: Petr Bezruč, Kassák Lajos, Ivo Andrič

1968

Nr. 85 **POEZIE ȘI DANS**
Mallarmé, Valéry, Rodin, Ruben Dario, Cocteau, Stravinski, Supervielle, Serge Lifar, Brassaï.
Eroii: Isadora Duncan, Nijinsky, Diaghilev, Balanchine, Béjart, Plisețkaia, Anna Pavlova.
Capitalele dansului: New-York, Paris, Bruxelles, Moscova, Londra, Berlin.

Nr. 86 **India și Gandhi**
Romain Rolland, Lucian Blaga, André Malraux, W. B. Yeats, Rabindranath Tagore, Le Corbusier.

Nr. 88 **FRANȚA INEPUIZABILĂ**
Charles Péguy, André Malraux, Saint-John Perse, Paul Eluard, Paul Valéry, Antonin Artaud, Albert Camus, Francis Carco, Léon-Paul Fargue, Blaise Cendras, Elie Faure, Alain.
Omagii: Rainer Maria Rilke, Ruben Dario, Ernst Robert Curtius, C. F. Ramuz, Mariano Picon Salas, Henry Miller, Ilya Ehrenburg, Eugène Ionesco.
Desene, de la Ingres la Picasso.

Nr. 90 **Joyce-Svevo** — profesor și discipol
Exclusivitate « Secolul 20 »: convorbire cu Jean Giono.
Ernesto « Che » Guevara, mereu viu.
« Blow-up » — de la ideea literară la film: nuvela lui Julio Cortázar și secvențe din pelicula lui Antonioni.

Nr. 91 Literatura polițistă
Jean Richepin, Max Jacob, Jean Genet, Cami, G. K. Chesterton, Jorge Luis Borges și Adolfo Bioy Casares, Graham Greene, Dashiel Hammett.
Repere în neprevăzut: Karel Capek, Antonio Gramsci, Bertolt Brecht, Van Dine, Roger Caillois.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Nr. 93 Doi poeți: Eugenio Montale, Rainer Maria Rilke
Doi prozatori: Lawrence Durrell, Louis-Ferdinand Céline
Henry Moore: Autobiografice

Nr. 94 **APOLLINAIRE TOTAL**
« Sînii lui Tiresias » (piesă într-un act); șase versiuni românești la « Corn de vînătoare », alte poeme, eseuri despre poezie, reflecții despre artă și artiști.
Mărturii despre Apollinaire (de la Cocteau la Ehrenburg); « Lui Apollinaire un monument din nimic » de Michel Butor; «Apollinaire în România ».
În spațiul literar al Americii contemporane: Saul Bellow, Carson McCullers, Bernard Malamud, E. Thornton Wilder.

Nr. 95 **AUTOMOBILUL, TEHNICĂ ȘI MIT**
Sursă de poezie: Rainer Maria Rilke, F. T. Marinetti, Apollinaire, Carl Sandburg, Bertolt Brecht, William Carlos Williams, Albert Paris Gütersloh, Marie Holzer, Yvan Goll, Auro d'Alba, Marcel Proust, Aldous Huxley, Raymond Queneau, Dino Buzzati, Milton Pedrosa, Julio Cortázar, Elisabeth Mann-Borgese, Gustav Meyring, Iuri Naghibin, Camilo José Cela, Jules Romains.
Simbol al lumii moderne: Roland Barthes, Henri Lefebvre, Jean Albert Gregoire, Lewis Mumford, John B. Rae
Erou pe ecran: de la filmul mut american la Godard, Fellini, Antonioni.

1969

Nr. 97 Tehnică și artă: Calder — variațiuni pe tema « homo faber »
Exclusivitate « Secolul 20 » — Guido Arstarco: « Cinematograful și cultura orașului ».
Teatru contemporan: Leonid Andreev, Bertolt Brecht, Fernando Arrabal, Edward Albee, Boris Vian, Ivan Klima, Bernard Dort.

Nr. 98 **Centenarul Paul Claudel**
« Cantata pentru trei voci », « Oda a IV-a » și alte poeme, « Cap de Aur », piesă în trei părți.
Omagii: Saint-John Perse, Francis Ponge, Maurice Blanchot, Darius Milhaud, Eugène Ionesco, Jean-Louis Barrault.
Romanul secolului XX — Boris Pilniak: « Anul gol ».

Nr. 99 Fantasticul natural: Roger Caillois, Ernst Jünger, Michel Butor
Orizont Juan Ramón Jiménez — versuri, corespondență, interpretări
O nuvelă de Robert Musil: « Grigia »
Fotografii inedite: Tudor Vianu în Grecia.

Nr. 100 **DOSTOIEVSKI, ETERN CONTEMPORAN**
Biografie și destin — Univers pluridimensional — În aria romanului european — O dilemă fertilă: Tolstoi sau Dostoievski — Dostoievski și revelațiile secolului XX: de la E. M. de Vogüé la Gide și Gaïtan Picon, de la Merejkovschi la Bahtin, Tînianov și Leonov.

Nr. 101 Pierre Emmanuel și explorarea spiritualului: versuri traduse și comentate de Ștefan Augustin Doinaș.
Günter Grass și forța epicului: « Șoarecele și pisica », « Toba de tinichea ».

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Nr. 102 **Fantasticul Bibliotecii**: G. Călinescu şi Jorge Luis Borges

Nr. 103 Vocile poeziei moderne: Lautréamont, Ezra Pound, Gottfried Ben, T. S. Eliot, Ossip Mandelstam, Umberto Saba.
Construcţie şi spiritualitate în sculptura lui Horia Damian.

Nr. 107—108 **EXPRESIONISMUL**
Documente: Georg Heym, Kasimir Edschmid, Ludwig Meidner, Theodor Däubler, Hermann Bahr, Kurt Heynicke, Yvan Goll, Franz Marc, Wassily Kandinsky, Herwarth Walden, Walter von Holländer, Paul Hatvani, Friedrich Marcus Huebner, Wilhelm Worringer.
Exegeţi actuali: Gottfried Benn, Fritz Martini, Kurt Pinthus, Paul Raabe, Walter Muschg, Ludwig Marcuse, Armin Arnold, Walter H. Sockel.
Lirică expresionistă: Victor Hadwiger, Albert Ehrenstein, Ernst Wilhelm Lotz, Yvan Goll, Georg Heym, Jacob von Hoddis, Ferdinand Hardekopf, Oskar Kanehl, Jakob Haringer, Herbert Kühn, Paul Zech, Georg Trakl, August Stramm, W. Kandinsky, Ernst Stadler, Franz Werfel, Kurt Heynicke, Ernst Blass, René Schickele, Johannes R. Becher, Gerrit Engelke.
Proză expresionistă: Fritz von Unruh, Kasimir Edschmid.
Teatru expresionist: Frank Wedekind, Georg Kaiser.
Expresionismul în conştiinţa literară românească: Atitudini expresioniste în poezia românească.
Mărturii ale pictorilor: Emil Nolde, August Macke, Eberhard Griesbach.
De la Caligari la Metropolis — elemente de filmografie.

1970

Nr. 110 **Hölderlin — 200 de ani de la naştere**
Omul în faţa contemporanilor: Goethe, Schiller, Achim von Arnim, Bettina Brentano, W. Waiblinger, Rehfuss, Georg Herwegh.
Poetul în faţa posterităţii: W. Dilthey, Fr. Gundolf, Hugo von Hofmannsthal, Norbert von Hellingrath, Gustav Landauer, Stefan George, Hermann Hesse, Josef Weinheber, M. Heidegger.
« Hälfte des Lebens » (Amiaza vieţii) în patru versiuni româneşti şi alte versuri.
Moartea lui Empedocle (piesă în versuri), « Hyperion » (fragmente)
Inchinare lui Orfeu: Stefan George, Rainer Maria Rilke, Josef Weinheber, Johannes R. Becher, René Char, Jean Tardieu, Pierre Emmanuel, Stephen Spender, David Gascoyne, Erik Lindegren, Sándor Weöres.

Nr. 111 **Lenin — practică şi creativitate**
Omul care ne-a apropiat viitorul: Bernard Shaw, Heinrich Mann, Romain Rolland, Valerii Briusov, Antonio Gramsci, Boris Pasternak, V. Şklovski, K. Paustovski, Lydia Seifulina, Dimitrie Furmanov.
Periplu leninist: Volga, Siberia, Geneva, Finlanda, Capri, Paris.
Lenin şi portretul Revoluţiei.
Teatru politic — A. V. Lunacearski: « Don Quijotte eliberat », Oswald de Andrade: « Regele luminărilor », Peter Weiss: « Cîntecul fantoşei lusitane ».
Gabriel Garcia Marquez: « Funeraliile lui Mama Grande » (nuvelă).

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Nr. 112 **MITOLOGIA FRANȚEI: Onoare — dragoste — patrie**
Un itinerar al onoarei: de la Roland la Cid.
« Tristan și Isolda »
Ioana d'Arc în două restituiri: Charles Péguy și Carl Th. Dreyer.
Versuri de Jules Supervielle și Pierre-Jean Jouve.
Proză de Jean Paul Sartre: « Zidul » (nuvelă).
Fulgurații în jurul operei lui Pius Servien; Documentar Artaud; René Huyghe: « Rolul Franței în apariția artei moderne ».

Nr. 114 **Țărmuri vikinge: Islanda**
Mărturii, proză, versuri, tipologii culturale
Afirmare și contestare în jurul lui Marshall McLuhan.

Nr. 115—116 **MEDITERANA — MILENII DE SOARE**
Spiritul Mediteranei: Winckelmann, Schiller, Hegel, Marx, Renan, Nietzsche, Valéry, Jaeger, Pârvan, Călinescu.
Odysseu sau aventura cunoașterii: Alfred Tennyson, Nikos Kazantzakis, Gabriel Audisio.
Jean Giono: « Nașterea Odysseei » (roman).
Trepte ale mitului: Rainer Maria Rilke, Jules Supervielle, Dominique Fernandez, Paul Valéry, Andrei Belîi, I. A. Bunin, Alexiu Lefteris, Kostas Varnalis, Stratis Mirivylis, Ivan V. Lalič.
Țărmuri — insule — porturi: Hölderlin, Rubén Darío, Azorín, Elio Vittorini, Ernst Jünger, André Suarès, Simone de Beauvoir, Alain Robbe-Grillet, Truman Capote, Corrado Alvaro, Emilio Cecchi, G. Ungaretti, Gabriel Audisio.
Sub fascinația Mediteranei: Albert Camus, Jean Grenier, Lawrence Durrell (« Justine »).
O mare a poeziei: de la Paul Valéry la Eugenio Montale și Kavafis.
Destinul cultural al Mediteranei: Reflecții, studii, confluențe.

Nr. 117 **O mare voce a poeziei: Ungaretti**
Evocări: T. S. Eliot, Jean Paulhan, Leo Spitzer, John Dos Passos, Eugenio Montale, Pierre Jean Jouve, René Char, Rafael Alberti, Pierre Emmanuel, André Frénaud, Carlo Bo, Piero Bigongiari, Vittorio Sereni, Mario Luzi, Elio Pagliarani, Ingeborg Bachmann, Elio Filippo Accrocca.
« 13 poeme » și « Caiet egiptean »
Nomadul iubirii: Leone Piccioni, Giancarlo Vigorelli, Alexandru Balaci, Dragoș Vrânceanu, Florian Potra.

Nr. 118 Serghei Esenin — 75 ani de la naștere: 14 interpretări de Zaharia Stancu.
Gabriel Garcia Marquez: « O sută de ani de singurătate» (fragmente).
Mészöly Miklós: « Zonă interzisă » (nuvelă).
Ismail Kadare: « Generalul armatei moarte » (fragmente).
Lirică actuală în Bosnia și Herțegovina: Hamza Humo, Mak Dizdar, Izet Sarjlič, Husein Tahmišič, Dara Sekulič, Duško Trifunocič, Andjelko Vuletič.
Neo-avangarda liricii italiene: Alfredo Giuliani, Nani Balestrini, Eli Papliarani, Antonio Porta, Edoardo Sanguineti.
Edward Albee: « Totul în grădină » (piesă în două acte).

Nr. 119 Giorgio Bassani — Claude Simon — Dino Buzzati — E.R. Remarque

Nr. 120 Boris Pasternak — teatru și proză.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

1971

Nr. 121—123 **10 ANI DE LA APARIȚIE**
Dialectica universalității (Dan Hăulică).
« Secolul 20 » în conștiința lumii: saluturi de pe toate meridianele.
În exclusivitate pentru « Secolul 20 » — poeme inedite: Eugenio Montale, Jorge Guillén, Pierre Emmanuel, Paul Celan.
Din istoria poeziei europene: « Grupul 27 », un nou « secol de aur » spaniol: Federico Garcia Lorca, Jorge Guillén, Rafael Alberti, Pedro Salinas, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Luis Cernuda, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre.
Gaudi, precursor al arhitecturii moderne.
De la teatrul poetic la teatrul brut: T. S. Eliot, Grotowsky, Peter Weiss, Peter Brook.
Proză: Erich Segal (« Love Story ») — Poeme: Evgheni Evtușenko și Peter Handke.
Herbert Marcuse, interpret al civilizației contemporane.
Corespondență din Paris: Eugène Ionesco la Academia Franceză.
Premiul Etna Taormina: Eugen Jebeleanu.
Premiul Herder: Zaharia Stancu.

Nr. 125 Marcel Raymond și permanențele lirismului modern
Dificultățile traducerii — un caz limită: Mallarmé.
Sarcasm și contestație în tînăra poezie scandinavă

Nr. 126—127 **LITERATURA ȘI EVENIMENTUL**
Fapt istoric, fapt literar — Eveniment, biografie, creație — Spontaneitate și eveniment — Expansiunea evenimentului și soluțiile artei moderne.
Evenimente ale naturii: Artur Lundkvist « Agadîr » (poem), Egon Erwin Kisch « Un vulcan erupe » (reportaj).
Memoria încrîncenată; poeme de foști combatanți: Mihail Svetlov, Leonid Martinov, Geoffrey Holloway, George Macbeth, Robert Bly, Lyan Andrews.
Viața imediată — simboluri ale Revoluției: Camilo Torres, Che Guevara. Romanul mărturie: André Malraux, Simone de Beauvoir, Siegfried Lenz.
Teatrul și neliniștea lumii: « US » și « Bread and Puppet ».
Armand Gatti « V-ca Vietnam » (piesă); Albert Camus: « Revoltă în Asturia» (piesă); Aimé Césaire: « Un anotimp în Congo » (piesă)
Centenar Proust
Fragmente din: « Fugara », « Timpul regăsit », « O pastișă—afacerea Lemoine », « Zile de lectură », « Prefață la Biblia din Amiens de Ruskin ».
Momente epistolare — în dialog cu Gide și Martha Bibescu.
Exegeze: Gaëtan Picon, Georges Poulet, Jean-François Revel, Joseph Conrad, George D. Painter, E. Warrington-Smyth, Cornelia Ștefănescu.
« Pelerinaj la Combray » de I. Igiroșianu.

Nr. 128 **Persia — vocația unei sinteze**
Între istorie și fabulă — Poeme persane — Itinerariul unei asimilări — Interferențe românești — Persia în imagini.
Literatura unei capitole: Belgrad.
Poeme: Petar Gudelj, Moma Dimič, Borislav Radovič, Liubomir

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Simovič, Vito Markovič, Branislav Petrovič, Božidar Šujica, Božidar Milidragovič, Matija Bečkovič, Ivan Rastegorac, Petar Cvetkovič, Miodrag Stanisavlevič, Milan Milišič, Milan Komnenić, Alexandar Sekulič, Dragan Kolundžija, Alek Vukadinovič, Slobodan Rakitič, Miliutin Petrjuič, Gojko Giogo, Adam Puslojič, Predrag Čiudič, Rajko Petrov Nogo, Ibrahim Hadžič, Radomir Andrič, Dragomir Brajkovič, Zvonimir Kostič.
Proză: Danilo Kiš, Mirko Kovač, Vladimir Stojšin, Branimir Sčepanovič, Mitko Mandzunkov, Žika Lazič, Sreten Asanovič.

Nr. 129—131 **SECOLUL XX ÎNTRE LIVRESC ŞI ORIGINALITATE**
Biblioteca, o fatalitate asumată — Memoria figurativă — Un epigonism major: traducerea imaginară — Ideea de « reluare » în veacul nostru — Artă, natură, metaartă — cartea ca simbol al vieţii — Dilemele memetismului — James Joyce: « Ulysses » (parodie şi rodnicie).
Hermann Broch: « Moartea lui Vergilius » (un roman al culturii)
Reluările tragicului: de la Eschil la Brecht — Brecht faţă de Shakespeare — Un Beckett « d'après » Beckett — Regia şi lupta cu clasicii-Bernini, autor dramatic — Velázquez, personaj literar.
Sublimul şi grotescul bibliotecii: de la « Bouvard şi Pécuchet » la « Monsieur Teste ».
Reabilitarea artificiului: « La jeune parque » (cinci vesiuni româneşti)
Picasso, memorie vizuală a secolului.
În cuprinsul numărului imagini de: Velázquez, Rembrandt, Delacroix, Manet, Cézanne, VanGogh, Seurat, Vallotton, Derain, De Chirico, Duchamp, Fontana, Del Pezzo, Saura, Sutherland, Guttuso, Grigorescu, Luchian, Petraşcu, Pallady.

1972

Nr. 132 Ernst Toller şi sensul militantismului
Etape şi motive în gîndirea lui Walter Benjamin.
Poeme de Pablo Neruda şi Alexandr Tvardovski.
Revelaţia Africii — ritmuri şi incantaţii.

Nr. 134—135 **HOMO FABER**
Inscripţii: Anaxagoras, Aristot, Engels, Gramsci.
Goethe: « Prometeu » (fragment dramatic).
Elogiul mîinii: Henri Focillon, Herman Melville, Paul Valéry, R. M. Rilke, Alain, Vicente Aleixandre, Miguel Hernandez, Pierre Gascar.
Repere istorice: Pico della Mirandola, Giovanni Pontano, Da Vinci
De la artistul contemplator la artistul « operator »: John Ruskin, William Morris, Gottfried Semper, Henry Van de Velde, Hermann Bahr, Walter Gropius, Karl Scheffler, Max Bill, Oscar Schlemmer, Fernand Léger, Le Corbusier, Nicolas Schöffer.
Retorica faptei: Yvan Goll, Carl Sandburg, A. Gastev, Vasili Alexandrovski, Vladimir Kirilov.
Civilizaţie şi natură: Elio Vittorini: « Simplonul priveşte spre Frejus » (roman), Boris Pilniak: « Ivan Moskva » (nuvelă), Norman Mailer: « Un foc pe lună » (fragmente).
În aria filmului: Roberto Rossellini (« Lupta pentru supravieţuire », scenariu), Stanley Kubrick (« Odiseea spaţială 2001 », scenariu), François Truffaut (« Cum am realizat Copilul sălbatec »).
« Mîinile sculptorului » (note despre Gheorghe Anghel) de V. Băncilă

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Nr. 137— 138 **JAPONIA**
Clipa şi durata — Ipostaze ale spiritului japonez — Japonia şi conştiinţa modernă a spectacolului — Artă şi semn — Japonia, ieri şi azi.

Nr. 139 **Premiul Nobel: Heinrich Böll**
Teatru şi spectacol contemporan — carusel printre stiluri: Peter Brook, Michel de Ghelderode, Jerome Lawrence.

Nr. 140 Ezra Pound — in memoriam. Mărturii de T.S. Eliot, J. S. Borges, Seferis, Michel Butor, Eugenio Montale, Indro Montanelli.
Un Kafka ironic: Elias Canetti.
Interferenţe sud-americane: Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Augusto Roa Bastos.

Nr. 141— 143 **REPUBLICA NOASTRĂ, UN SFERT DE SECOL**
«Speculum rei publicae» texte de Eschil, Callistratos, Isocrate, Cicero, Grotius, Milton, Alfieri, Jefferson, Paine, Lamartine.
Republica mîntuitoare: fragmente din Proclamaţia de la 1848, Cezar Bolliac, Nicolae Bălcescu, I. Eliade Rădulescu, C.A. Rosetti.
Istorie şi mitologie republicană: Wilhelm Tell, Masaniello, Desmoulins, Robespierre, Saint-Just, Bolivar, Decembriştii.
O aniversare republicană: centenar Mazzini.
O republică pe baricade în veacul XX — Hemingway: «Pămîntul Spaniei» (scenariu de film), Alain Resnais: «Guernica» (scenariu de film).
Confirmări ale valorilor româneşti: versuri de Zaharia Stancu tălmăcite de Pablo Neruda, Alain Bosquet, Mario de Micheli, Zoltan Franyo.

1973

Nr. 145 Un stoic modern — Henry de Montherlant.
Molière d'après Molière — «Cabala bigoţilor» de M. Bulgakov.
Un prozator american al naturii: Richard Brautigan.

Nr. 146 Goerge Steiner, filosof şi interpret al culturii
Literatura şi evenimentul — Dieter Forte: «Martin Luther şi Thomas Münzer sau introducerea contabilităţii» (piesă)
Martori în Vietnam: M.Riffaud, Hélène Tournaire, R.Bouteaud.

Nr. 147 **Fantasticul, între teorie şi expresie**
Roger Caillois, Howard Phillips Lovercraft, André Pieyre de Mandiargues, Ray Bradbury, Daphné du Maurier.
Tragedia speranţei şi pasiunea adevărului: Antonio Buero Vallejo «Cu cărţile pe faţă» (piesă în două acte).
Pictură şi revoluţie: Edouard Pignon.
Dialogul cu muzeul: Henri H. Catargi.
Premiul Herder: Eugen Jebeleanu.

Nr. 148 **CA O RODIE PĂMÎNTUL ITALIEI**
Mărturii de la Miron Costin şi Eliade Rădulescu la Odobescu, Pârvan, Iorga şi Duiliu Zamfirescu.
Inedit: G. Călinescu despre «Spiritul literaturii italiene».
Restituire emblematică: balada populară «Mioriza» în versiunea profesorului Ramiro Ortiz.
Sonete romane: Giacchino Belli, Alberto Perrini, Cesare Pascarella, Trilussa.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Poeme: Eugenio Montale, Camillo Sbarbaro, Roberto Sanesi.
Itinerar: Giuseppe Ungaretti (« Vechiul Napoli »), Emilio Cecchi (« Trei fețe ale Florenței »), Guido Piovene (« Torino, Bologna »).
Carlo Emilio Gadda: « Cunoașterea durerii » (roman, fragmente).
Exegeze și interpretări: Alberto Perrini, Carlo Bo, Giancarlo Vigorelli, Bruno Arcurio, Ștefan Augustin Doinaș, Florian Potra, Dragoș Vrânceanu, Alexandru Balaci, Ștefan Delureanu, Tașcu Gheorghiu, Constantin Ioncică, Andreia Vanci Birtolon, Cornel Mihai Ionescu, Șerban Cioculescu, Geo Șerban, George Ionașcu.

Nr. 150 **EXOTISMUL — O DIMENSIUNE PROFUNDĂ A VEACULUI XX**
Implicațiile unui concept: «Weltliteratur» — plecînd de la Goethe și Blaga.
Tărîmuri lirice ale exoticului: Gottfried Benn, Paul Claudel, Robert Goffin, Victor Segalen.
Exoticul ca alegorie: Ernst Jünger (« Heliopolis »), Malcolm Lowry (« Sub vulcan »).
Exoticul demitizat: Hélène Tournaire (« Piperul negru »).
Confluențe: « Poeme » de Maytreye Devi, eroina regăsită a unui roman de Mircea Eliade.
Culturile lumii și arta modernă: Ornamentica orientală și arta secolului XX — Van Gogh și japonismul — Pictura în tuș și arta modernă — Măștile tribale și măștile în arta modernă — Grupul « Die Brücke » și arta primitivă.
André Jolivet: « Muzică și exotism ».

Nr. 151—152 **AMERICA LATINĂ — INCURSIUNI ÎN CONȘTIINȚA UNEI LUMI**
Confruntări: Mariano Picón Salas, Hermann Keyserling, Octavio Paz.
Perspectivă etnografică: Ezequiel Martinez Estrada (« Radiografia Pampei »).
Secolul conchistadorilor: « Regeștile cronici ale incașilor », Carlos Fuentes — « Cortés și Moctezuma » (piesă în 3 acte).
Rădăcinile anonime: Paul Valéry, Miguel Angel Asturias, Benjamin Péret.
Un transplant al lumii noi în Europa: Lautréamont « Cînturile lui Maldoror ».
Tentația unui continent: Blaise Cendrars, Jules Supervielle, Henri Michaux.
De la José Marti la Pablo Neruda.
Valori ale prozei: Francisco Coloane, Arturo Uslar Pietri, José Lezama Lima.
Interpretări: Herbert Wendt, José Antonio Portuondo, Jean Cassou, Mario Benedetti, Andrei Ionescu, Laurențiu Silvian, Edgar Papu, Paul Alexandru Georgescu, Șt. Delureanu.

Nr. 153 **China — milenii de civilizație** (« Revelațiile arheologiei » de Dan Hăulică).
Spectacolul, artă a revoluției — Serghei Eisenstein și G. Alexandrov: « Que viva Mexico! » (scenariu, fragmente).
W. H. Auden, poet al oamenilor.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Nr. 154— **CORPUL UMAN**
155 Valenţe contemporane ale unui limbaj contemporan; repere teoretice: Dan Hăulică, Matila C. Ghyka, Erwin Panofsky.
Corpul ca mijloc de expresie: Jonathan Benthall, Donald McRae, John O'Neill.
Geografia trupului — James Joyce: « Ulysses ».
Teatrul şi semiologia corpului: Vsevolod Meyerhold, S. Mokulski, Igor Ilinski, Antonin Artaud, Julian Beck, Jean Jacquot.
Dansul, redimensionare a corpului.
O proză a funcţiilor vitale — J. M. G. le Clézio: « Ziua cînd Beaumont face cunoştinţă cu durerea lui » (în româneşte de Al. Baciu).
Tipare şi variaţiuni în analiza trupului uman: Frontonul de la Olympia, Artă grecească arhaică şi clasică, Piero della Francesca, Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer, Oscar Schlemmer, Vsevolod Meyerhold, Maurice Béjart, Alwin Nikolais, Living Theatre, Noile balete suedeze, Ipoustéguy, Yves Klein, Mario Ceroli, Body Art.

1974

Nr. 156 Poeţi din Québec: Jean Aubert Loranger, Saint Senys Garneau, Alain Grandbois, Anne Hébert, Rina Lasnier, Paul Marie Lapointe, Roland Giguère, Gilles Hénault, Gaston Miron, Jean Guy Pilon, Fernand Ouellette, Yves Prefontaine, Luc Perrier, Jacques Brault, Guy Robert, Nicole Brossard (prezentare de Ovidiu Cotruş).
Destinul unui pictor: R. R. Falk.

Nr. 157 Dublu centenar: **Hugo von Hofmannsthal şi Max Reinhardt.**

Nr. 158 Cel dintîi preşedinte al Republicii Socialiste România — **Nicolae Ceauşescu şi vocaţia universalităţii.**
Imperativul libertăţii: Portugalia.
Poeme lusitane: Manuel Alegre, Fiama Hasse Pais Brandáo, Miguel Torga, David Muráo Ferreira, Alexandre O'Neill, Natalia Correia, Helder Maceda, Cristovam Paiva.

Nr. 160— **ORIGINALITATEA ROMÂNEASCĂ**
161 Protocronism românesc — Limba română, instrument al poeziei universale.
Fenomenul cultural românesc privit din afară: Giulio Carlo Argan, Salvatore Quasimodo, William Saroyan, Giancarlo Vigorelli, Giorgio Bassani, Maria Tereza Leon şi Rafael Alberti, Pablo Neruda, Jean Rousselot, Robert Escarpit, Rosa del Conte, Galina Serebreakova, Roberto Sanesi, Vladimir Piskunov, Paul Foster.
Prieteni ai României: Miguel Angel Asturias.

Nr. 162 Poeţi belgieni: Norge, Edmond Vandercammen, Arthur Haulost, Francisc André, Gérard Prévot, Marcel Thiry, Liliane Wouters, Constant Burniaux, Guy Trezel, Marc Rombaut, André Miguel, Serge Meurant, Werner Lambersy, Hubert Juin, Philippe Jones, François Jacqmin, Jacques Izoard, Christian Hubin, Angelique Hach, Jean Paul Gallez, H. Bauchau (tălmăciri de Radu Boureanu).

Nr. 163 Postmodernii americani, o traiectorie spre viitor: Donald Barthelme.

Nr. 164— **Comunismul, visul de aur al omenirii**
165 Ezequiel Martinez Estrada (« Cuba şi Utopia lui Morus »), Thomas

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

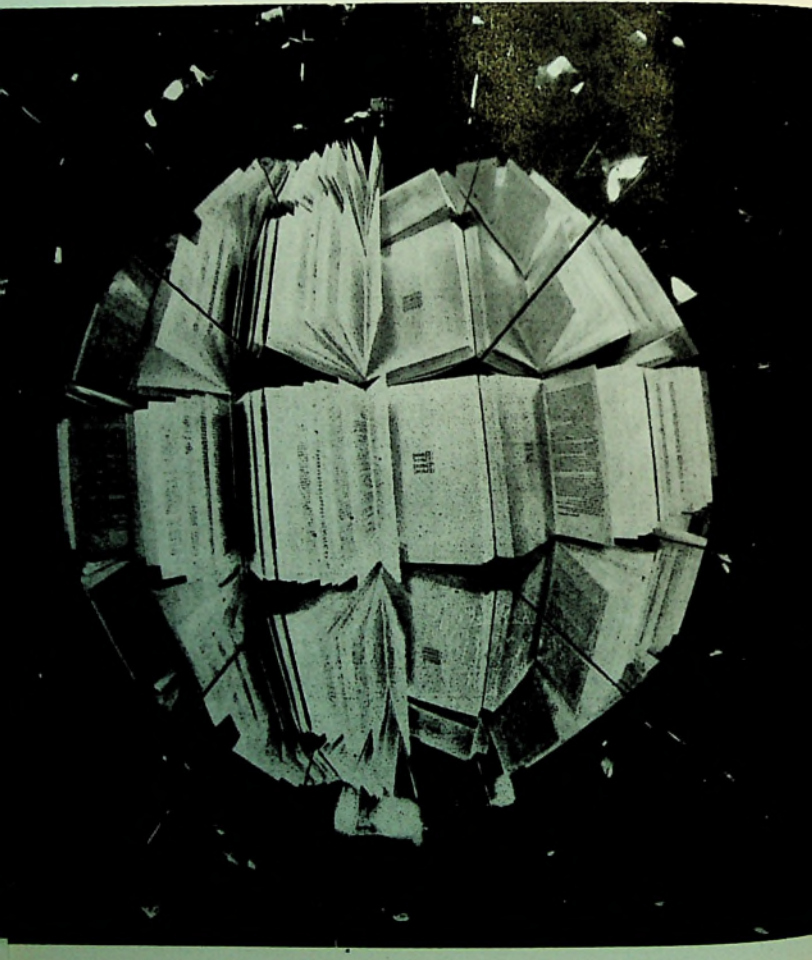
@Asociația Ziariștilor Independenți din România

WANDA MIHULEAC: Cinci metafore catoptrice pentru „Secolul 20"

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Fotografii: DAN BĂDESCU

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Münzer (« Omnia sint comunia »), Charles Fourier (« Căi de fier şi căi de flori »), André Breton (« Odă lui Charles Fourier »), William-Morris (« Veşti din Ţara Nicăieri »), A. Lunacearski (« Faust şi cetatea»).
Condiţia proletară în poeme: Nikola Vapţarov, Oskar Kanehl, Pierre Jean Jouve, Yvan Goll, Langston Hughes, Walter Bauer, Demetrio Herrera Sevillana, César Vallejo, Lupo Hernández Rueda, Jorge de Lima, Jacques Prévert, Yannis Ritsos, Bertolt Brecht, C. Sandburg, Alfonso Murriagui, Günter Eich (antologie de Petre Stoica).

1975

Nr. 168—169 Peisaj poetic englez: Peter Porter, Philip Larkin, Ted Hughes, Peter Levi, Jon Stalworthy, Gavin Bantock, Martin Booth, Peter Jay, John Birtwhistle.
În spaţiul andin: José Maria Arguedas.
Şuşkin, vocaţia moralismului patetic: « Călina roşie ».
Un poet bulgar: Mihail Berberov.

Nr. 170 **Friedrich Engels, dramaturg:** « Cola di Rienzi » (fragmente).
Postmodernii americani: Robert Coover.

Nr. 171 **Reveriile lui Homo Faber**
Jules Verne recuperat.
Artă şi energie — un dialog în texte şi imagini.

Nr. 172—173 **Punţile cunoaşterii şi prieteniei: Preşedintele Nicolae Ceauşescu în Mexic**
Mexic — afirmarea unei identităţi spirituale: Carlos Fuentes, Juan Rulfo, Emilio Carballido.
Candoare şi sarcasm — incursiuni în fenomenul artistic polonez Witkiewicz — fertilitatea paradoxului.
« Secolul 20 » la Varşovia — « Brelan de aşi » (Kazimierz Dejmek, Iosef Szajna, A. Wajda), « Tadeusz Kantor în atelier şi pe scenă ».
O poetică a distanţării lucide: Tadeusz Rozewicz.

Nr. 174 Poeţi canadieni: John Robert Colombo, Irving Layton, Elizabeth Brewster, Louis Dudek, A. J. M. Smith, Miriam Waddington, John Newlowe, Alden Nowlan, Louis Cornier, Dorothy Livesay, Rolph Gustafson, Tom Marshall, Leonard Cohen, Eldon Grier, George Bowering, Gwendolyn Mac Even, James Reaney, Bertram Warr, L. C. Mackay, Margaret Atwood, Fred Gogswell (în româneşte de Petronela Negoşanu şi Virgil Teodorescu).
La treizeci de ani după Hiroshima — Erwin Wickert: « Robinson şi oaspeţii săi » (piesă radiofonică, traducere de Mihai Isbăşescu).

Nr. 179 Poeţi ai Austriei de azi: Christine Busta, Ernst Jandl, Friedericke Mayröcker, Doris Mühringer, H. C. Artmann, Jeannie Ebner, Walter Nowotny, Hans Gigacher, Margarethe Herzele, Herbert Kuhner, Albert Janetschek, Lev Detela, Michael Friedrich, Jutta Schutting (prezentare şi traducere Maria Banuş).

1976

Nr. 180 George Enescu — ambasador al spiritualităţii româneşti (turnee şi recunoaşteri în America).

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

De la un capăt la altul al Mediteranei — Mesaj cipriot: Nikos Kranidiotis — Voci catalane: Raimon, Lluis Llach, Joan Manuel Serrat, Ovidi Montllor.
În orizontul scenei: A. V. Vampilov — Chaplin — Vahtangov.

Nr. 182 **Michelangelo și pathosul conștiinței moderne:** evocări și exegeze — Stendhal, Delacroix, Walter Pater, Georg Simmel, Giovann Papini, Thomas Mann, Jakob Burckhardt, Heinrich Wölfflin, Dvoràk, Ion Frunzetti, Theodor Enescu.
În exclusivitate pentru « Secolul 20 »: Mary McCarthy și Andrei Voznesenski.

Nr. 183—184 **Angola, vocile emancipării:** Luandino Vieira (« Noi, cei din Makulusu », roman).
Alger anii '30 — debutul lui Albert Camus.
Vocația universală a creației populare românești: originalul românesc al « Cantatei profane » de Bela Bartók.

Nr. 185 Trei secole de cunoaștere reciprocă româno-americană (itinerar bibliografic alcătuit de Ioan Comșa).
Cu Alvin Toffler la București.
Lirică americană: Ralph Waldo Emerson, Walt Whitman, Carl Sandburg, Robert Frost, Dudley Randall, Robert Lowell, John Ashbery, John Berryman, William Stafford, Edward Field, Allen Ginsberg, Daniel Hoffman, Gregory Corso, James Wright, Robert Bly, Peter Viereck, Gary Snyder, W. D. Snodgrass, Mark Strand, Robin Blaser, Diana Wakoski, Siv Cedering Fox (în românește de Virgil Teodorescu și Petronela Negoșanu).

Nr. 186—187 În atelierul lui Brâncuși cu Lucrețiu Pătrășcanu.
Coordonate pentru vitalitatea unui continent: Australia (Frank Hardy — « Morții sînt mulți », fragmente de roman).
În universul scenei: Luis Valdez, Anatoli Efros.
Creatorul la masa de lucru: John Steinbeck — « Jurnalul unui roman » (« La Est de Eden »).

Nr. 189—191 **Parametrii sintezei (Repere redacționale)**
André Malraux — cultura ca antidestin.
Mărturii în timp: Geo Bogza, Jean Lacouture, André Gide, Jawaharlal Nehru, Gaëtan Picon, Victoria Ocampo.
Texte: « Închinare », « Lazare », « Rege, te aștept la Babilon ».
Un concept fundamental — « Muzeul imaginar ».
Biruințe ale spiritului românesc: Brâncuși — glosse și comentarii.

1977

Nr. 192—194 **GRECIA UN PREZENT PERPETUU**
Vizita tovarășului **Nicolae Ceaușescu** și a tovarășei **Elena Ceaușescu** în Grecia (texte și imagini).
Semințiа lui Orfeu — Yannis Ritsos (în românește de Eugen Jebeleanu) — Konstantin P. Kavafis (în românește de N. Carandino) — Ghiorghios Seferis (în românește de Ștefan Augustin Doinaș) — Odysseus Elytis (în românește de Ion Brad).
Poeme neo-elene contemporane: Ilias Simopoulos, G. Athanas, Menelaos Ludemis, Constantin Trypanis, I. M. Panaiotopoulos, Rita Boumi-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Papas, Constantin Lotris, Ana Contoghiorghis, I. P. Koutsoheras, Dimos Rendis-Ravanis, Kostas Assimakopoulos, Mihail D. Stasinopoulos, Maria Caraianni.
Ereditatea tragicului: Anghelos Sikelianos (« Moartea lui Dighenis », piesă în versuri), Pandelis Prevelakis (« Mîna celui ucis », piesă, fragmente).
Civilizaţia Greciei vechi şi modernitatea: Schiller, Hegel, Marx, Nietzsche, Heidegger (selecţia şi comentarea textelor de Gabriel Liiceanu).
Pelerinaje: V. Pârvan, N. Iorga, G. M. Cantacuzino, Al. Rosetti, Eugenio Montale, Michel Butor, Henry Miller.
Întîlniri cu proza greacă: Nikos Kazantzakis, Stratis Mirivilis, Panayotis Kanellopoulos, Evanghelos Averof-Tositza, Kostas Assimakopoulos, Vasilis Vasilikos.

Nr. 195—196 **Un secol de la cucerirea independenţei**
James Joyce şi bătălia de la Plevna — alte mărturii: Henry Montague Hozier, Giuseppe Vicini, Marie Nizet.
Tăria aducerii aminte — în memoria creatorilor victime ale cutremurului din 4 Martie: A. E. Bakonski, Veronica Porumbacu, Mihail Petroveanu, Savin Bratu, Alexandru Ivasiuc, Mihai Gafiţa, Daniela Caurea, Eliza Petrăchescu, Toma Caragiu, Liviu Popa, Ion State, Corina Nicolescu, Doina Badea, Virgil Gheorghiu, Tudor Dumitrescu.

Nr. 197 **Fascinaţia şi tirania imaginii**
Radiografia unui mit — Marilyn (în viziunea lui Norman Mailer).
René Berger: « Mutaţia semnelor ».
Proză şi versuri de Peter Handke.
Întîlnire cu teatrul lui César Rengifo.

Nr. 198—199 **ROMA, IMPLACABILĂ ŞI MATERNĂ**
Marguerite Yourcenar: « Memoriile lui Hadrianus » (fragmente).
Federico Fellini: « Roma » (scenariu de film).
Salvador Dali — Pe urmele lui Traian: « Da! României, poem genetic pentru împăratul nostru Traian » (inedit, pentru « Secolul 20 ») cu un comentariu de Dan Hăulică.
Variaţiuni teoretice pe tema istorie şi literatură — Arnold Hauser şi G. Lukács.

Nr. 201 **VITALITATEA ROMANULUI**
Romanul văzut de romancieri: André Malraux, Virginia Woolf, Thomas Mann, Heimito von Doderer, Albert Camus, Jean-Paul Sartre, Nathalie Sarraute, Leonid Leonov, Elsa Morante, Saul Bellow, Gabriel García Márquez, William Faulkner.
Permanenţa Joyce — reflexiuni interferente: Hermann Broch, Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Michel Butor. — Fragmente din «Ulysses » în tălmăcirea lui Mircea Ivănescu (planşă Dublin, « cartografie joyciană »).
Coordonate critice: Theodor W. Adorno, M. Bahtin, Giacomo Debenedetti, Camil Petrescu, G. Călinescu.
Prospecţiuni: Helmut Heissenbüttel, Edgar Papu, Jean Ricardou, Nicolae Manolescu, N. Steinhardt, Ov. S. Crohmălniceanu, Irina Mavrodin, Bernard Bergonzi.
Din laboratorul romanului românesc: Eugen Barbu, Ştefan Bănulescu, Mircea Horia Simionescu.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Romane virtuale: fotografii de A. Goilav și Grigorescu Ion.

Nr. 201 **Vitalitatea romanului (II)**
Elsa Morante (« Istoria », fragmente), Thomas Pynchon (« V », fragmente), Augusto Roa Bastos (« Eu, supremul », fragmente), Arturo Uslar Pietri (« O moarte », fragmente).

Nr. 202—203 **ROMÂNIA ÎN LUMEA CONTEMPORANĂ**
Acţiunea şi gîndirea preşedintelui Nicolae Ceauşescu
Itinerarii prestigioase, o prezență dinamică în viața internațională. Imagini document: la Ulan Bator, vorbind în fața Marelui Hural — la Beijing, cu Ciu-En-Lai, după spectacolul de balet « Fata cu părul cărunt» — în mijlocul muncitorilor marocani — la cascada Victoria, cu președintele Zambiei, dr. Keneth Kaunda — vizita prezidențială în Franța, la spectacolul festiv de la teatrul Palatului Versailles — în fața primăriei de la Bonn — sosirea la Palatul regal de la Amsterdam — la Rijksmuseum — în vizită protocolară la Vatican — momente solemne la Casa Albă — printre senatori ai Statelor Unite ale Americei — lîngă piramidele de la Giseh — primire oficială la Phenian (documentar de Teofil Bălaj).
Confluențe între Apus și Răsărit — tradiții umaniste românești pe drumurile Europei: « Relațiile lui Nicolaus Olahus cu Erasmus din Rotterdam », « Petru Movilă sau fascinația cărții », « Geometrii deschise în piatra de la Trei Ierarhi ».
« Miorița » pe meridianele lumii — în interpretarea compozitorului maghiar György Kósa și a traducătorului american W. D. Snodgrass.
Vitalitatea romanului (III) — Virginia Woolf (« Între acte », fragmente), Heinrich Mann (« Recepție în lumea bună », fragmente), un eseu de Ortega y Gasset (« Timpul, distanța și forma la Proust »).
Valentin Rasputin: « Mesaj către „Secolul 20" ».
Comori ale pămîntului românesc în mari muzee ale lumii: « Orfevreria de la Sînnicolau Mare la Kunsthistorisches Museum din Viena » (text de Radu Florescu, fotografii de Ion Miclea).

1978

Nr. 204 **Vitalitatea romanului** (IV)
John Barth (« Neguțătorul de tabac », fragmente — « Călătorie pe marea înnoptată », nuvelă), Julio Cortazar (« Șotron », fragmente), Günter Grass (« Peștele ») — Un martor al romanului contemporan: Gaëtan Picon (antologie teoretică) — 50 de ani de roman: configurări cronologice.
Prieteni ai României: Isamu Noguchi.
Repere moderne în știința artei: E. H. Gombrich.

Nr. 205—206 **Mircea Eliade, dimensiunea creatoare a mitului**
În dialog cu: C. G. Jung, Gilbert Durand, Georges Dumézil, Gaston Bachelard, Giovanni Papini, Ernst Jünger, Raymond Queneau, Pierre Klosovski.
Creație romanescă și mitologie: corespondență Karl Kerényi — Thomas Mann (selecție și traducere Alexandru Al. Șahighian).
Lawrence Durrell: « Cefalú » (roman, fragmente).
Nikos Kazantzakis, luciditate și tragism (ipostaze epistolare, selecție și prezentare de Polixenia Karambi).

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

« La Bella Ahmadulina », convorbire şi tălmăciri de Madeleine Fortunescu.

Nr. 207 **Jules Verne**

Inscripţii de Giorgio de Chirico, Mircea Eliade, Roland Barthes.
Jules Verne şi România: « Castelul din Carpaţi » — invenţie şi adevăr biografic; « fantastic, dar ştiinţific şi foarte romanesc »; adevărata sursă de inspiraţie; cei mai vechi oameni ai locului; simpatii transilvane; investigaţii onomastice — documentar de Ion Hobana.
Răsfrîngeri în conştiinţa literară: Lev Tolstoi, Valeri Briusov, Jaroslav Seifert, Marie A. Belloc (un interviu din 1895).
Divertismente şi parafraze: Jean Cocteau şi Anda Boldur.
Mihail Bulgakov: « Ouă fatale » (roman, fragmente, traducere Tatiana Nicolescu).
Exclusivitate pentru « Secolul 20 », un eseu de Guido Aristarco (« Se poate scrie o istorie a cinematografului? »).
Liviu Ciulei în Statele Unite: « Triumful unui deceniu » (ecouri de presă, imagini din spectacole, confesiuni de lucru).

Nr. 208—209 **Goya şi sufletul contemporan**

Omagii şi exegeze: Manuel Machado, Kenneth Clark, Giulio Carlo Argan, Max Dvoràk, Theodor Hetzer, Hans Sedlmayr, Aldous Huxley, André Malraux (antologie comentată de Theodor Enescu).

Nr. 210—212 **HOMO BIOGRAPHICUS**

Tolstoi în « Jurnalul » doctorului Duşan Makoviţki (inedit, exclusivitate « Secolul 20 », traducere Tatiana Nicolescu).
André Malraux, convergenţe biografice (Alain Malraux, Clara Malraux, Suzanne Chantal, Pierre Galante, Brigitte Friang, André Chamson, Julien Segnaire, Louis Bertagna, Gaëtan Picon, Jean Lacouture).
« Secolul 20 » la Viena — revelaţii documentare despre Titu Maiorescu şi Eminescu.
Realul, o asimptotă a ficţiunii: Martin Walser.
Dincolo şi înainte de ficţiune: William H. Gass.
Fotografia ca demers creator al pictorului.

Nr. 213—215 **ANGLIA, DIMENSIUNI ALE ORIGINALITĂŢII BRITANICE**

Un dialog de cultură: Lordul Bentinck la Adamclissi (1801), Mavrogheni Vodă în romanul lui Thomas Hope « Anastasius » (1819), William Wordsworth: « Columna lui Traian ».
Eminescu şi Bacovia în engleză (versiuni de Ana Cartianu şi Peter Jay).
Permanenţe ale geniului englez: Geoffrey Chaucer, Thomas Morus, Shakespeare.
Voci ale poeziei engleze moderne: W. H. Auden, Louis MacNeice, Ted Hughes (poeme în tălmăcirea lui Vasile Nicolescu).
Repere ale prozei — ultimul Lowry (« Căutarea spre izvor », nuvelă, prezentare şi traducere de Sorin Titel), Iris Murdoch (« Vlăstarul cuvîntului », roman, fragmente, traducere şi interviu în exclusivitate pentru « Secolul 20 » de Antoaneta Ralian).
Arhitectura engleză — permanenţa novatoare, excurs documentar cu numeroase ilustraţii de Radu Patrulius.
Convorbiri, în exclusivitate pentru « Secolul 20 », cu Edward Bond (Ileana Berlogea) şi Edward Heath (Catinca Ralea).
Confluenţe: « Un secol de artă românească la Sommerset House », « Ducele Ştefan Bogdan, un episod pitoresc din istoria relaţiilor

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

româno-britanice », « Cartea engleză în România după 23 August 1944 ».
Imagini fotografice din Londra de Mihai Oroveanu.

1979

Nr. 216—218 « Din fragede cuvinte — punţi durabile », Colocviu internaţional Bled '79 pe tema specific naţional şi universalitate; din intervenţiile participanţilor: Bogdan Pogaćnik (Ljubljana), Yeh-Chun-Chan (Beijing), Olympe Bhely-Quenum (Port Nuovo-Benin), Vladimir Ognev (Moscova), Predrag Matvejević (Zagrab), Geo Şerban (Bucureşti), Albert Bontridder (Bruxelles), Leda Mileva (Sofia), Predrag Palavestra (Belgrad).

Italo Svevo — jaloanele unei receptări

Evocat şi comentat de: Eugenio Montale, Mircea Eliade, Valéry Larbaud, Enrico Emanuelli, Roberto Bazlen, Elio Vittorini, Giacomo Debenedetti, Alain Robbe-Grillet, Alexandru Balaci, Florian Potra, Smaranda Bratu-Stati, Helga Tepperberg, Andreia Roman, Norman Manea, Doina Condrea Derer.
Fragmente din « Bătrînul » (roman), « Epice şi esopice » (fabule), « Tribul » (proză), « Inferioritate » (piesă într-un act).
Interpretări grafice de Ligia Macovei.
Debutul unui mare sociolog al artei: Arnold Hauser (Timişoara, 1911).
Marcel Iancu, întîlnire la Ei-Hod (exclusivitate « Secolul 20 »).
Cibernetică şi urbanism vizionar: Nicolas Schöffer.
Viitorul unui trecut: Michel Dard.
Prieteni ai României — Hélène Tournaire şi Clara Ianés.

Nr. 221 **Durabile rezonanţe ale Congresului al XII-lea P.C.R.**
Acţiune şi poezie în orizontul Helladei: Constantin Tsatsos, Ghiorghios Seferis, Ioanna Tsatsos.
Itinerar fotografic: Cristina Hăulică.
Vitalitatea tragediei antice: « Electra » — « Medeea » — « Troienele » în regia lui Şerban Andrei (imagini din spectacole la New York, Berlin, Paris, cu comentarii de: Eugène Ionesco, Clive Barnes, Robert Kanters, Guy Dumur, Jacques Franck, Mel Gussow).
O teorie românească a tragicului: Gabriel Liiceanu.

Nr. 222—224 **DANEMARCA — O PUNTE CĂTRE LUME**
Vechi balade daneze — De la Saxo Grammaticus la Shakespeare: « Răzbunarea lui Amled » (în româneşte de Alex. Al. Şahighian).
Ecuaţia Hamlet — Kierkegaard (texte în selecţia lui Gabriel Liiceanu — comentarii de Karl Jaspers şi Denis de Rougemont).
Georg Brandes: « Geniu şi civilizaţie », « Goethe şi Danemarca » — în corespondenţă cu Nietzsche, R. M. Rilke, Panait Istrati.
Hans Christian Andersen: « Carnaval la Roma » (traducere şi comentariu Tea Preda).
Poeme daneze: Tom Kristensen, Gustav Munch-Petersen, Tove Ditlevsen, Orla Bundgaard Povlsen, Jorgen Nash, Ole Wivel, Ole Sarving, Morten Nielsen, Robert Corydon, Jorgen Sonne, Frank Jaeger, Ivan Malinovski, Cecil Bodker, Per Hojholt, Uffe Harder, Klaus Rifbjerg, Erik Stinus, Inger Christensen, Henrik Nordbrandt (tălmăciri de Ileana Teodorini Dan).

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Ipostaze ale arhitecturii daneze. Danemarca, un capitol de artă contemporană (cu numeroase ilustrații, în selecția și prezentarea lui Kirsten Gregers Jensen) — În aria filmului: Dreyer.
Secvențe româno-daneze: contacte culturale, reconstituiri în timp

Nr. 225 **Nikolai Rubțov și nostalgia rusticității**
O experiență inedită: Hualing Nieh și atelierul literar de la Iowa City (prezentare de Constantin Țoiu — traducere de Karin Rex din romanul « Grifonul de jad »).

Nr. 226—227 **Andrzej Kusniewicz, crepuscul și luciditate**
Fragmente din romanele « Regele celor două Sicilii » (trad. Mircea Munteanu) și « Lecția de limbă moartă » (trad. Olga Zaicik) cu comentarii de Dan Hăulică, Janusz Majewski, Waclaw Sadkowski; autorul despre romanul său, mărturii în exclusivitate pentru « Secolul 20 ».
Saul Bellow la Casa Scriitorilor din București — instantanee fotografice de Tudor Jebeleanu, interviu de Antoaneta Ralian.
Prieteni ai României: Jan Urban Jarník.

1980

Nr. 228—230 **Vladimir Nabokov, poetul și prozatorul**
Fișe critice pro și contra: John Updike, George Steiner, J. P. Sartre, William H. Gass, J. P. Levine, Anthony Burgess, Alfred Kazin, Tony Tanner, Leslie Fiedler, Peter Ackroyd, Warner Berthoff, Pierre Dommergues.
« Lucruri transparente » (roman, fragmente traduse și comentate de M. Mîndra), « Leonardul » (nuvelă, traducere și comentariu de Radu R. Șerban), « Lolita » (roman, fragmente traduse și comentate de Radu Lupan).
Hermann Broch, postum (« Ispititorul », roman, fragmente traduse și comentate de Gabriel Berkes).
Muzică și reprezentare scenică: De la « Turandot » la « Orestia II » în viziunea lui Lucian Pintilie — comentarii de Alberto Moravia, François Salvaing, Michel Piccoli, Jacqueline Cartier, Yannis Kokkos, Roland Barthes, Jean Marie Patte, Léonor Fini, Guy Dumur, J. P., Rémy, Georges Portal.

Nr. 234—236 **EUROPA — DIMENSIUNI MORALE ȘI PERMANENȚE**
De la mitologie la istorie (Europa și Cadmus) — Marile personificări literare (Faust, Don Quijote, Hamlet) — Fundamentale proiecții europene (« lumea ca teatru ») — Glosse despre spiritul european (Valéry, Gide, Ortega y Gasset, T. S. Eliot, Andrei Belîi, Th. Mann, Fernand Braudel, Martin Heidegger).
Arta și viitorul: în Europa și dincolo de Europa — omagii pentru Le Corbusier, Claudius Petit, Ion Nicodim.

Nr. 237—239 **EUROPA — LINII DE FORȚĂ SPIRITUALĂ**
Antonio Gramsci — Bertolt Brecht — John Neumeier — Wladyslaw Tatarkiewicz — Lawrence Durell.
Nobel '80: Czeslaw Milosz.
Tipologii în confruntare: « Românul în literatura germană » de Mihai Isbășescu.
Epistolar Arnold Toynbee — Gilbert Murray — G. Oprescu.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Premiul Herder '80: Emil Condurachi.
« Mărturisire despre Brâncuşi » de Isamu Noguchi.

1981

Nr. 240—242 **20 DE ANI DE PREZENŢĂ ÎN CULTURA ROMÂNEASCĂ**
« Secolul 20 », « revistă de sinteză » — 60 de saluturi din ţară şi străinătate.
Explorări de perspectivă — Reviste în orizont european: Benedetto Croce şi « La Critica » (prezentare de Theodor Enescu).
Europa în poeme (antologie de Ştefan Augustin Doinaş): Stefan George, Paul Claudel, Ady Endre, Rainer Maria Rilke, F. T. Marinetti, Georg Trakl, G. Bacovia, Fernando Pessoa, Osip Mandelstam, Tudor Arghezi, Serghei Esenin, Tristan Tzara, Giuseppe Ungaretti, Hugo Ball, Bertolt Brecht, Juan Ramon Jiménez, Gottfried Benn, Paul Valéry, Jorge Guillén, T. S. Eliot, Eugenio Montale, Lucian Blaga, Ghiorghios Seferis, André Breton, Ion Barbu, Vladimir Maiakovski, Momcilo Nastasievic, Federico Garcia Lorca, Vitezslav Nezval, Francis Ponge, Mieczyslaw Jastrun, W. H. Auden, Saint-John Perse, Odisseas Elytis, Günter Eich.
Henry Miller: « Răstignirea rozei » (fragmente din romanele: « Plexus », « Nexus », « Sexus »).
Pro şi contra Henry Miller: Claude Roy, Michel Zeraffa, Marc Saporta, Walter Allen, Ihab Hassan, Anthony Burgess, Leslie A. Fiedler, Gore Vidal, R. M. Albérès, Salvatore Battaglia.
Spaţii de cultură — « Calea Victoriei 115 », o arhitectură de Ion Mincu (reflecţii fotografice de pictorul Grigorescu Ion).

Nr. 248—250 **ITINERAR ROLAND BARTHES**
Primul Barthes — Pornind de la gradul zero al scriiturii — Semiologia sau moralitatea semnului — Interioritate şi lectură totală — Imperiul semnelor — Grafiile lui R. B. — « Limbajul, care este Natura mea de om modern ... » — Fascinaţia Enciclopediei — În jurul lui Arcimboldo — O « lectură » a sunetelor — Savoare şi sapienţă — Artistul: vigilenţă, înţelepciune, fragilitate (Barthes — Antonioni) — Fotografia ca recitire postumă — Lecţii barthiene.
Reflecţii şi comentarii: Maurice Nadeau, Micaela Slăvescu, Louis-Jean Calvet, Paul Miclău, Ion Pop, G. Kazar, Giulio Carlo Argan, Jean Loup Rivière, Carmine Benincasa, Ion Goian, Radu Procopovici, Anca Oroveanu, Theodor Redlow, Cella Delavrancea, Adriana Babeţi, Vital Rambaud, Livius Ciocîrlie, Eugen Simion, Irina Eliade, Jacques Petit şi Pierre Todorov.
Ion Gheorghiu: Bibliotecarul, variaţiuni arcimboldiene.

Nr. 251—252 **Nichita Stănescu — Premiul de poezie Struga**
Omagii şi preţuiri: Iovan Strezovski, Iovan Koteski, Gane Todorovski, Ante Popovski, Mihail Rengiov, Tasko Sarov, Ted Hughes, Alasdair Maclean, Martin Booth — Incursiuni critice: Artur Lundkvist, Eugen Simion, Marin Mincu.
Coordonate ale gîndirii europene: **Ludwig Wittgenstein.**
Fragmente din: « Tractatus logico-philosophicus », « Carnetele de note 1914—1916 » — Comentarii: Norman Malcolm, G. H. von Wright, Anton Dumitriu, Alexandru Surdu, Sorin Vieru.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Perimetru cultural englez — de la istorie la contemporaneitate: Proze de Graham Greene şi Joyce Cary.
11 poeţi britanici de azi, cu un eseu de Peter Jay (în exclusivitate pentru « Secolul 20 »).
Spiritualitate românească şi audienţă britanică: Horia Bernea.
Rememorări: Barbara Hepworth (evocată de Barbu Brezianu).
Mihail Sadoveanu « un Chaucer al României » în exegeza lui Norman Simms.

1982

Nr. 253—255 Eugène Ionesco — restituiri în actualitate (comentator al lui Victor Hugo, traducător al lui Tudor Arghezi).
Eugenio d'Ors, rememorare (cu un text de Jacques Lassaigne în exclusivitate pentru « Secolul 20 »).
Joan Miro, catalanul.
Revelaţia debuturilor: Cesare Pavese — Marin Preda.
Reviste în orizontul european: « La Quinzaine Littéraire ».
Un Bildungsroman în scrisori: Nikos Kazantzakis către Pandelis Prevelakis.
Atelierul traducerilor: o nouă etapă în asimilarea lui Esenin (versiunea Ioanichie Olteanu).

Nr. 256 **Centenar James Joyce**
Pe orbita universalităţii — Ecouri în spiritul epocii — Irlandezul european — « Uliysses », inepuizabilul.

Nr. 257—258 **Dimensiunea Borges**
Himera cărţii absolute — Reverberaţiile unui palimsest — Poeme — Naraţiuni (traduceri şi comentarii de Cristina Hăulică şi Andrei Ionescu).

Nr. 259—261 **GOETHE SAU GENIUL CA OM OBIŞNUIT**
Antologie lirică (traduceri de Şt. Aug. Doinaş şi Horia Stanca) — Polaritatea personalităţii: viaţă şi creaţie — Perspective româneşti — Ultimul « om universal »? — Goethe şi artele plastice — Goethe şi hermeneutica — Ipoteze şi opţiuni în ştiinţele naturii — Goethe şi muzica — Goethe şi contemporanii săi — « Faust » şi arta de a traduce — Fertilitatea mitului faustic — Un anti-Faust — Goethe ca personaj literar — « Flautul fermecat » sau constelaţia Goethe-Mozart — « Flautul fermecat » în viziunea lui Lucian Pintilie (Aix-en-Provence 1982).
Comentarii plastice goetheene de Geta Brătescu.

Nr. 262—264 **FINLANDA, CIVILIZAŢIE ŞI TRADIŢIE**
Interferenţe: de la « Kalevala » la moderni — Metamorfoze lirice finlandeze (Din « Kanteletar », Alexis Kivi, Edith Södergran, Eeva Liisa Manner, Pentti Holappa, Bo Carpelan, Lassi Nummi, Paavo Haavikko, Claes Anderson, Pentti Saarikoski, Pentti Saaritsa, Caj Westerberg, Arto Melleri — traduceri şi prezentări de Radu Lupan) — Rememorări: un premiu Nobel pentru Finlanda, F. E. Sillanpää — Curzio Malaparte reporter în Finlanda — Priviri în imediat — Brâncuşi într-o exegeză finlandeză — Alvar Aalto, un arhitect al temeliilor de cultură — Sculptură şi natură: Olavi Lanu — Bertolt Brecht şi Finlanda — Portretul unui regizor modern: Jouko Turkka

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

— Sibelius şi « Finlanda » lui — O pictoriţă din Suomi în Maramureş: Asta Niemistö.

1983

Nr. 265—266 **POEZIA, SUBSTANŢĂ A MEMORIEI**
Elytis sau geografia paradisului — Boris Pasternak în evocarea lui Andrei Voznesenski — Saint-John Perse.
Simboluri în laguna lusitană — José Cardoso Pires: « Delfinul » (roman).
Picasso cu prilejul colocviului UNESCO: Hélène Parmelin, Wifredo Lam, Dan Hăulică, Theodor Enescu — portrete şi mărturii fotografice de André Villers.
Marin Sorescu: « Alte două cuceriri ale Mexicului ».

Nr. 267—269 **MASS-MEDIA ŞI VITALIZAREA CULTURII UMANISTE**
Marchal McLuhan — René Berger — Nicolas Schöffer — Enrico Fulchignoni — Déry Tibor — Klaus Kinski — Georges Brassens — Bob Dylan — John Lennon — Paul McKartiney — Leonard Cohen — Umberto Eco.

Nr. 270—271 **Gordon Craig şi România**
Arta traducerii: vocaţie şi pasiune la Danuta Bieńkowska.
Tehno-fantasticul sculpturii: Ovidiu Maitec.

Nr. 272—274 **BIBLIOTECA — DURATĂ ŞI PROSPECŢIE**
Umberto Eco: « Numele Rozei » (fragmente de roman în traducerea lui Florin Chiriţescu) — Marginalii şi glosse ale autorului la « Numele rozei »: Titlul şi sensul — Evident, Evul-mediu — Romanul ca fapt cosmologic — Cine vorbeşte — Preteriţiunea — Respiraţia — Edificarea cititorului — Metafizica poliţistă — Divertismentul — Post-modernismul: ironia, delectarea — Romanul istoric — Ca să termin.
« Codex Aureus », un tezaur al civilizaţiei europene în Biblioteca Batthyaneum din Alba Iulia (studiu de Iacob Mîrza, reportaj fotografic de Mihai Oroveanu).
Jean d'Ormesson — realitatea ficţiunii şi imaginarul vieţii: « Gloria imperiului » (fragmente de roman, traducere Sanda Râpeanu, comentariu Valeriu Râpeanu).

Nr. 275—276 **FAR ŞI CĂLĂUZĂ — GÂNDIREA PREŞEDINTELUI NICOLAE CEAUŞESCU**
Ţeluri înalte, cultură majoră
Permanenţe ale creativităţii româneşti — Arhivă pentru suflet: artă şi aşezări, tipologii umane, arhitectură, port, repere iconografice de autenticitate şi civilizaţie ţărănească — reprezentarea spaţiului la poporul nostru, exegeză de Ernest Bernea — Dimitrie Gusti, pionier al filmului sociologic.
Un francez la Muzeul Satului din Bucureşti: Gabriel André Pérouse.
Liviu Ciulei pe meridiane americane.
Revelaţii ale spaţiului sud-est european: Miroslav Krlezà.

1984

Nr. 277—279 **NOUL FILM GERMAN**
Werner Herzog — Rainer Werner Fassbinder — Volker Schlöndorff — Wim Wenders.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Visul în film — Un Balzac al germanilor — Regizorul literator — Strategul drumeţilor — Literatură şi film — Filmul, o forţă modernă a istoriei.
Scenarii de film, comentarii, bogate secvenţe fotografice, un lexicon al « Noului film german ».

Nr. 280—281 **Pentru o Europă unită**
În jurul lui Gramsci.
Yannis Ritsos, noi poeme şi mărturii.
ART contre/against APARTHEID.
Texte de: Michel Leiris, Jacques Derrida, Michel Butor, Edmond Jabés, Julio Cortazar, Basil Davidson — Imagini de: Wilfredo Lam, Antonio Saura, Ion Nicodim, Robert Motherwell, Larry Rivers, Roy Lichtenstein, Mario Gruber, Horia Bernea, Vladimir Velicković, Antoni Tàpies, Sultana Maitec, Joe Tilson, Wolf Vostel, Gavin Jantjes, Iba Ndiaye, Louis Le Brocquy, José Balmes.
Istorie trăită în spaţiul latino-american: Roa Bastos, Hector Mujica, Jaime Saruski, Orlando Araujo.
Lilian Hellman — luciditate şi acţiune.

Nr. 284—286 **William Golding, laureat Nobel '84**
Panait Istrati, o mitologie a sincerităţii — prietenia, dreptatea, arta (inscripţii, documente inedite, mărturii şi interpretări).
Surprize ale istoriei literare: Valeriu Marcu (Documentar Andrei Corbea).
Georges Candilis: arhitectura ca descoperire.
Reviste în orizont european — « Revista de Occidente » şi Ortega y Gasset.

Nr. 287—288 **Orizonturile cunoaşterii — orizonturile cooperării**
Ernst Jünger aniversar.
Vocile memoriei: Guy de Pourtalès — Stephan Hermlin.
Retro-album Clara Haskil.

1985

Nr. 289—291 Sarcasm şi modernitate în evocarea istorică: José Saramago şi Ernesto Sábato.
Perspective radicale în teoria critică: Jürgen Habermas — György Lukacs.
O biografie din anii împotrivirii: Wilhelm Stepper Tristis.

Nr. 292—294 **CUBA, PERSONAJE ŞI DESTINE CREATOARE**
Unicitatea unei revelaţii: **José Lezama Lima** — Neliniști teoretice şi efervescenţă literară — « Origines », reper esenţial pentru literaturile latino-americane — Transparenţă şi metafizică — Un barochism originar (traduceri, comentarii de Andrei Ionescu şi Dan Arsene).
De la Dosoftei la Juan de la Cruz (versiuni poetice de Alexandru Busuioceanu).
Horia Bernea — austeritate şi plenitudine.
Vitalitatea livrescului — biblioteca oglindă a spiritului: G. Călinescu în lumea cărţilor lui.

Nr. 295—297 **Poezia, dimensiune a umanului:** Gerardo Diego, César Vallejo, Carlos Drummond de Andrade (tălmăciri de Ştefan Aug. Doinaş şi Dinu Flămând).

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Memorie şi viitor în tensiunea istoriei — o continuitate anti-fascistă (Silvio Guarnieri, Arturo Colombo, Juan Goytisolo, Marcel Iancu, Daniil Granin).
Limbaj şi societate — note pentru o semantică marxistă.
Brâncuşi — o poartă către lume.
Primul Faulkner — Ultimul Cheever.
La zenitul baletului contemporan: Maia Plisețkaia (exclusivitate pentru « Secolul 20 », documentar de Alina Ledeanu).

NR. 298—300 SAMUEL BECKETT — ARTA CA EXPERIENȚĂ LIMITĂ

Pentru orientarea mai amănunțită a cititorilor recomandăm consultarea indicilor bibliografici existenți: Nr. 1—50 (broşură separată 1965), pentru nr. 51—100 (anexă la numărul dedicat Expresionismului, 107—108/1969) iar nr. 101—225, caiet integral « Secolul 20 », nr. 243—245/1981.

În economia prezentei cronologii n-au intrat acele anchete-colocvii de mai lungă durată, cum au fost: « Probleme teoretice ale traducerii » (1965), « Cultura română în circuitul marilor valori » (1974), « Momente semnificative din opera de traducere a literaturii universale » (1974), « Interferențe şi determinări reciproce ale literaturilor în contextul lumii contemporane » (1979—1982), « Bucureşti, capitală a prieteniei » (1983—1985).

În decursul anilor, numeroase pagini au fost rezervate traducerilor din literatura română în limbi de circulație universală, de la marii clasici: Eminescu, Creangă, Caragiale, Slavici, Odobescu trecînd prin Sadoveanu, Arghezi, Blaga, Bacovia, Ion Barbu, V. Voiculescu, G. Călinescu, Camil Petrescu, Geo Bogza, Zaharia Stancu, Maria Banuş, Marin Preda, Radu Boureanu pînă la Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Ştefan Bănulescu, Ion Alexandru, Dumitru Radu Popescu.

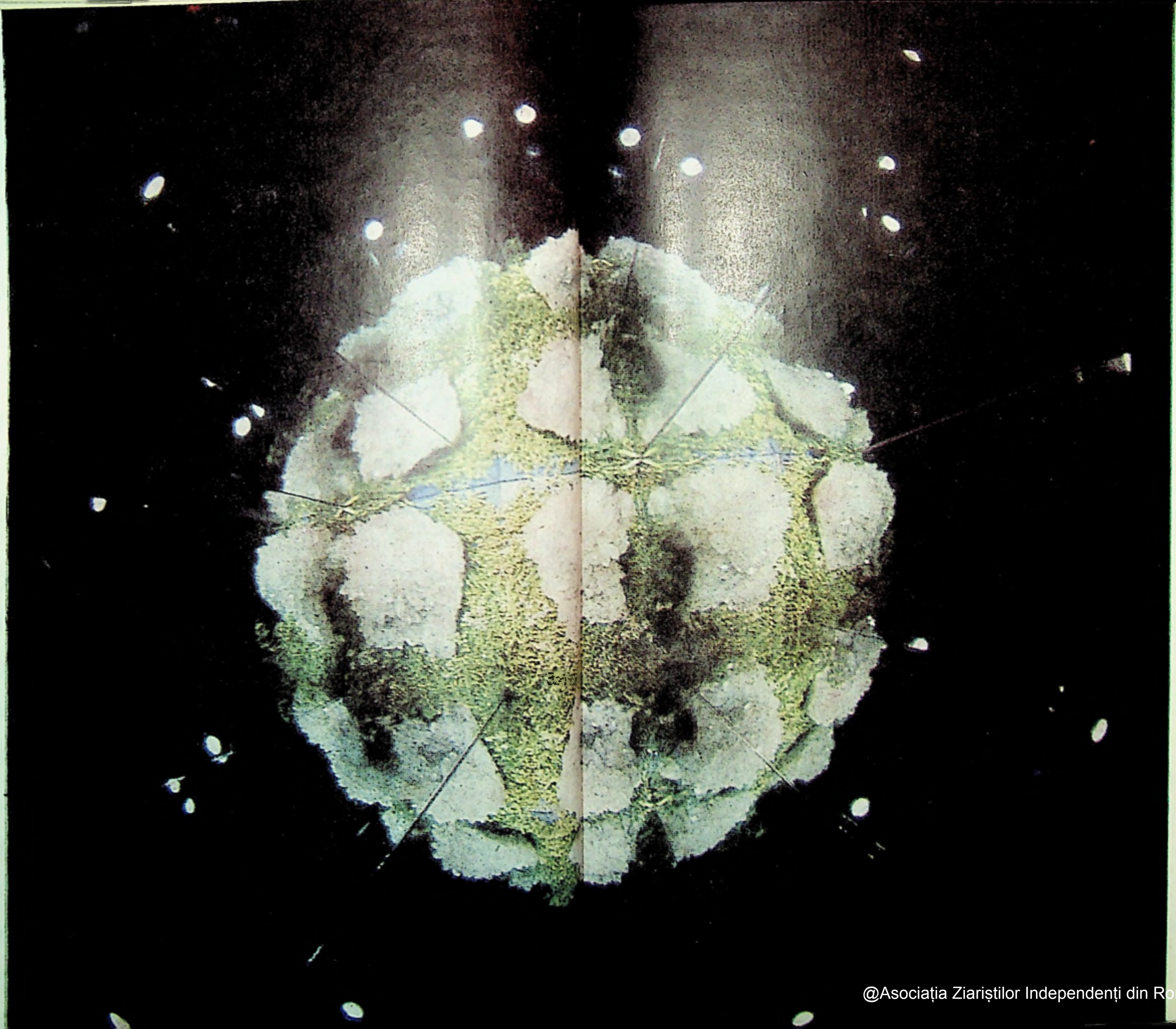
@Asociația Ziariştilor Independenți din România

ecolul20 • Secolul20 • Secolul20 • Secolu
Secolul20 • Secolul20 • Secolul20 • Seco
ecolul20 • Secolul20 • Secolul20 • Secolu
Secolul20 • Secolul20 • Secolul20 • Seco
ecolul20 • Secolul20 • Secolul20 • Secolu
Secolul20 • Secolul20 • Secolul20 • Seco
ecolul20 • Secolul20 • Secolul20 • Secolu
Secolul20 • Secolul20 • Secolul20 • Seco
ecolul20 • Secolul20 • Secolul20 • Secolu
Secolul20 • Secolul20 • Secolul20 • Seco

300

ecolul20 • Secolul20 • Secolul20 • Secolu
Secolul20 • Secolul20 • Secolul20 • Seco
ecolul20 • Secolul20 • Secolul20 • Secolu
Secolul20 • Secolul20 • Secolul20 • Seco
ecolul20 • Secolul20 • Secolul20 • Secolu
Secolul20 • Secolul20 • Secolul20 • Seco
ecolul20 • Secolul20 • Secolul20 • Secolu
Secolul20 • Secolul20 • Secolul20 • Seco
ecolul20 • Secolul20 • Secolul20 • Secolu
Secolul20 • Secolul20 • Secolul20 • Seco
Secolul20 • Secolul20 • Secolul20 • Secolu

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

LA NUMĂRUL 300

MĂRTURII DINSPRE MÎINE

SORIN DUMITRESCU
ION BOGDAN LEFTER
RADU G. ȚEPOSU
BEDROS HORASANGIAN
MIRCEA NEDELCIU
MIRCEA CĂRTĂRESCU
MARIANA MARIN
ANDREI VIERU
MIRCEA SCARLAT
ION STRATAN

LA NUMĂRUL 300

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

SORIN DUMITRESCU

Calmul valorilor

Calitatea de necontestat a acestei minunate reviste pare a fi aceea de a stirni, în fiecare din noi, cititorul ideal.

Lepezi orice elan xenofob simţindu-te deplin european la tine în odaie.

Calmul valorilor îşi face cuib în inima ta şi, o dată cu el, un fel mai generos al prudenţei de a întîmpina faptele culturii.

Speranţa şi bunăvoinţa instituie o axiologie mai respirabilă, nepătimaşă, fecundă la nivelul spiritului.

Gustului şi preferinţelor tocmite li se substituie disponibilitatea destinsă a insului cu adevărat liber, care concepe cultura inserată unui plan mai vast şi mai misterios.

A fi contemporan devine astfel o virtute.

ION BOGDAN LEFTER

O ipoteză „pedagogică"

Nu mai ştiu exact cînd voi fi cumpărat primul meu *Secol* 20 de la cutare chioşc de ziare, şi nici ce număr anume va fi fost acela. Era acum zece ori cincisprezece ani? În tot cazul, cîndva în toiul «adolescenţei» culturale liceano-studenţeşti, cea care-ţi aduce la tot pasul mari «revelaţii»: cărţi, autori, reviste, filme, spectacole de teatru, muzici, filosofii...

Cu alte cuvinte, ieşind din singularul persoanei întîi, cred că nu greşesc spunînd că *Secolul* 20 are pentru mine şi colegii mei de generaţie o semnificaţie doar de un deceniu şi jumătate încoace. Restul — adică ce-a fost înainte — e pentru noi istorie netrăită. Ştiută din cărţi. Din bibliotecă. Din fişierele de «periodice». Din anticariatele în care am urmărit cîndva numărul cu *Dicţionarul de idei de-a gata* al lui Flaubert, sau pe cele cu *Deşertul tătarilor* al lui Buzzati (se dăduse o ecranizare la televizor şi vroiam să merg «la sursă»), sau pe cel cu scenariul *Odiseei spaţiale*, sau pe cel cu *Living Theatre*...

Cam astea ar fi «faptele», cam asta «cronologia». M-aş putea opri la atît. Însă invitaţia să scriu rîndurile de faţă mi-a fost făcut dimpreună cu sugestia să spun ceva despre ce (şi cît!) a reprezentat *Secolul* 20 în formaţia generaţiei mele, a voastră, a (încă!) tinerilor... Dacă e posibil...

Să vedem! Sper ca ipoteza mea să fie cît de cît corectă. O construiesc bazîndu-mă pe o idee generală şi pe una particulară. Prima, de sociologie elementară: formaţia unei generaţii intelectuale se defineşte (şi) în funcţie de anumiţi parametri culturali ai epocii, precum presa, mass-media în general, producţia editorială, curentele de idei dominante, modelele teoretice «la zi» — şi aşa mai departe. Şi ideea «particulară», legată chiar de *Secolul* 20: afirm că momentul în care am început să citim

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

revista a coincis — în linii mari, firește ! — cu intrarea ei într-a doua etapă mare de existență. Mie mi se pare că au fost două etape mari. Într-o vreme (cea despre care doar am auzit), *Secolul* 20 a îndeplinit misiunea de mirifică poartă spre lumi artistice ascunse pînă atunci într-o generoasă paranteză, esențial racord spre puțin-știuta noosferă. Era vremea unei mai largi reîntemeieri culturale. Pionieratul de atunci al revistei a marcat o « epocă » și — probabil — pe « tinerii » de atunci. Noi am « prins-o » pe următoarea, în care nu mai era nevoie de sondaje în necunoscut, ci de explorări sistematice. O etapă în care revista a evoluat spre solide structuri monografice, alegînd subiecte mai puține și tratîndu-le cu mai mare atenție, cu competențe conjugate. Așa au fost — ca să se înțeleagă ce vreau să spun — numere precum cele cu secțiuni Kierkegaard (nr. 7—9/1979) și Borges-Pound (nr. 5—6/1982), sau extraordinarele volume consacrate lui Barthes (nr. 8—9—10/1981), lui Joyce (nr. 4/1982), filmului vestgerman (n-am « trimiterea » la îndemînă).

. . .Și pot veni și zice că *această* revistă *Secolul* 20 s-a prenumărat între « parametrii » care au definit anii formației noastre, alături de — spre alte exemple — traducerile sistematice din colecția de « Studii » de la Editura Univers, de programele tot mai coerent structurate ale Cinematecii din perioada ei « unionistă » (de la « Union », sala ei de atunci !), de miercurea « Telecinematecii » anilor '70 etc. etc. — într-o listă pe care doar o anchetă sociologică serioasă ar putea-o completa eficace. . .

Rezumînd: emit ipoteza că generația mea intelectuală a intrat în adolescența anilor ei de formație pe cînd *Secolul* 20 pășea în etapa sa de maturitate. Avut-am dascăl « corespunzător », prin urmare !

RADU G. ȚEPOSU

O bibliotecă a coridoarelor care se bifurcă

Cea dintîi iarnă a studenției mele m-a prins într-un sat de munte. În transparențele lui galactice, satul acela, adîncit în omăt ca un vizitiu într-o șubă pufoasă, nu părea să privească decît înspre spectacolul celest al constelațiilor: hieroglife oglindite în pagina albă a zăpezii. Totul exista, acolo, pentru a sfîrși în textul fragil al întinderii imaculate. Restul era geografie. Peste cîteva zile urma să mă întorc la facultate și obligațiile mele de discipol îmi cereau să prezint un comentariu literar aplicat unui scriitor ales după criterii personale. Trebuia, mai degrabă, să mă exercit în cadrele teoriei literaturii, căci profesorul nostru ne ceruse să ilustrăm în chip concret cîteva trepte ale lecturii, cu toate etapele hermeneutice pe care aceasta le presupunea. În casa aceea mitutică, prin geamul căreia urmăream mogîldețele înfundîndu-se în spuma subțire a nămeților, erau prea puține cărți, nu însă într-atît de neimportante, încît să nu-mi satisfacă interesul. O istorie a esteticii, cîteva cărți de critică, o ediție franțuzească din opera lui Cicero stăteau, într-o înfrățire mută, pe raftul unei biblioteci improvizate. În spatele lor, altele, în aceeași vecinătate prietenoasă. Liniștea iernii, freamătul fosforescent al viscolului nu-mi dădeau însă suficientă putere pentru a mă încumeta să citesc cărți prea trufașe, docte, vanitoase. Îmi trebuia ceva strălucitor și cristalin, sclipitor precum spectacolul hiperboreean

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

de-afară. În dulcea răsfoire a acelei biblioteci, m-am oprit, în cele din urmă, la nişte povestiri ale lui Borges, printre primele traduceri la noi, ale argentinianului. Erau găzduite de revista *Secolul 20*, ca însăşi o carte în toată regula. Numărul acela, apărut, din cîte îmi amintesc, prin anul 1969, începea să capete însă, în închipuire, imaginea unei cărţi fabuloase. Pe măsură ce povestirile lui Borges ţeseau în mintea mea un labirint nesfîrşit, care era chiar chipul universului, tot astfel revista pe care o aveam în faţă creştea parcă în mîinile mele, luînd proporţiile magice ale unei biblioteci, cu nenumărate săli şi coridoare care se bifurcă. Intram în carte ca într-un labirint al textelor care se desfăceau unele din altele, crescînd neîncetat, multiplicîndu-se. Însă ce altceva mai fericit ar putea reprezenta — pentru mine — *Secolul 20* decît tocmai această imagine superbă a cărţii care a strîns între coperţile ei, de-a lungul atîtor ani, literatură din cea mai aleasă, mărturii culturale ale acestui veac, încît, desfăcîndu-şi filele cu un aer foşnitor, nu-mi poate apărea azi decît ca o bibliotecă universală, cu toate uşile date la o parte, deschisă în orice clipă cititorilor.

BEDROS HORASANGIAN

Dincolo de cuvinte

Ce să mărturiseşti despre o revistă din care ai învăţat mereu cîte ceva? Ce să spui altora cînd nici chiar pentru uz personal nu eşti în stare să evaluezi bucuria şi plăcerea lecturii din autori necunoscuţi — nu din vina lor, ci a ignoranţei tale — sau din cărţi despre care ştiai doar că există? Cum să dovedeşti — şi la ce bun — conturul imprecis al unui respect nemărturisit pentru incitarea intelectuală oferită, încercînd, poate nu zadarnic, să te tragă din dulcea lene şi mîngăietorul somn al necunoaşterii? Şi cum să nu te temi de cuvinte cînd ele au devenit frivole, amăgitoare sau chiar mincinoase adeseori, sau cînd tot ele, cuvintele, te-au atras, şi fericit aproape, citind poeme şi eseuri, pagini de proză şi studii de şi despre prestigioşi reprezentanţi ai spiritualităţii europene sau de aiurea? Cum să afirmi, fără să încerci un sentiment de jenă pentru impudoare, admiraţia ta faţă de munca neostenită, puţin spectaculoasă şi nu îndeajuns recunoscută, a unui grup de « muncitori intelectuali », — în cel mai nobil sens camilpetrescian —, fără a risca ridicolul sau zîmbetele duios şi ironic superioare atît de lesne de servit în momentele noastre de slăbiciune? Şi, atunci, de ce să nu fii bucuros că atît de rîvnitul dialog intelectual mai este posibil, căci a fi scriitor nu scuză totul, cu o vorbă a Simonei de Beauvoir, iar a fi un loial cititor cu atît mai mult. Întîmplarea strict personală a vieţii mele face într-un fel ca ieşirea din lumea adolescenţei (biologice, dar mai ales spirituale — poate că aici ar fi mai cinstit şi mai apropiat de adevăr să spun că nici măcar nu intrasem în adolescenţă . . .) să urmeze printr-un joc secund şi imaginar mersul unei reviste. Cum n-au fost şi nu sînt multe în spaţiul nostru cultural — o elegantă şi loială concurenţă ar fi putut-o face, poate, doar *Simetria* lui G. M. Cantacuzino sucombată, din păcate, după doar cîţiva ani de apariţie la numărul — dacă memoria nu ne face feste — nouă.

De ce să nu recunoaştem că într-un fel sau altul am rămas devotaţii ei cititori şi colecţionari? Şi nu cred că sînt puţini cei care, de diverse profesii şi cu variate preocupări, nu întotdeauna artistice sau literare, aşteaptă cu emoţie fiecare număr

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

din *Secolul* 20 tocmai pentru deschiderea atotcuprinzătoare oferită. De la beletristică, plastică şi muzică pînă la abordarea unor teme de estetică generală sau filosofie a culturii.

Nu este simplu de dus pînă la capăt o astfel de întreprindere. Trag nădejdea că efortul şi devotamentul celor ce clădesc azi revista — nu repede şi nici uşor, din motive lesne de înţeles pentru cel dispus să parcurgă sumarul oricărui număr, — vor reuşi să ducă mai departe, spre bucuria numeroşilor ei admiratri, acest distribuitor de cultură ce se numeşte SECOLUL 20. S-au adunat, deja, din parte-mi, inutil de multe cuvinte.

MIRCEA NEDELCIU

«Secolul» tuturor posibilităţilor

Întîmplarea a făcut să păstrez în biblioteca mea, de nenumărate ori mutată, primele numere din revista *Secolul 20* care mi-au căzut vreodată în mînă. Unul este din 1962, noiembrie — cel din care am citit şi recitit de zeci de ori, în timpul liceului, partea ultimă a romanului lui Faulkner *The Mansion*. Celălalt este din 1968, aprilie, şi este dedicat «Franţei inepuizabile» (conţine versuri de Charles Peguy, Saint-John Perse, Éluard, proză de Malraux şi Camus, teatru de Antonio Artaud, fragmente din caietele lui Valéry, note şi eseuri semnate de Rilke, Ruben Dario, Curtius, H. Miller, Ehrenburg, Eugen Ionescu, Martha Bibescu, Blaise Cendrars ş.a.)

Coperţile acestor două numere îmi sînt foarte familiare. Sînt în stare să le recunosc imediat, oriunde m-aş afla, trezit din somn sau alergînd pe peron să prind trenul. Sînt, de fapt, imaginile cu care începe pentru mine Cultura. Despre cel dintîi, cel pe a cărui copertă se vede un ţăran înarmat şi cu puşcă, şi cu *macetă*, nu-mi amintesc în ce împrejurări a apărut în casa noastră de la ţară. Probabil că tatăl meu a fost obligat să-l cumpere de la magazinul sătesc o dată cu gazul sau sarea necesare gospodăriei. Pe cel de-al doilea, cel cu o pictură a catedralei Notre-Dame pe copertă, l-am cumpărat singur. Aveam 17 ani şi jumătate. De Gaulle tocmai vizitase Bucureştiul, la Paris începuseră celebrele mişcări studenţeşti din mai '68, cîştigasem dreptul să merg la faza pe ţară a Olimpiadei de literatură română, eram îndrăgostit şi .. trecînd prin faţa unui chioşc de ziare, am cerut un *Secolul 20*. După aceea pot spune că am urmărit revista număr de număr. Mai, iunie, iulie. Tabăra anuală a finaliştilor de la Olimpiada de literatură română s-a ţinut în acel an la Sinaia. La 21 august, ţin minte, eram cu toţii în curtea taberei şi ascultam la megafoane meeting-ul din Piaţa Palatului. În numărul 8 al revistei, cel care pe copertă are un detaliu de scoarţă oltenească, citeam nuvela *Nimeni nu va rîde* a lui Milan Kundera. Apoi septembrie, octombrie, noiembrie. În noiembrie, am devenit major. Dreptul la vot nu mi se părea deloc un drept neînsemnat.

Acum, după aproape douăzeci de ani, sînt convins că revista *Secolul 20*, cu sau fără voia sa, din întîmplare sau pentru că redacţia a avut vreun plan, este unul dintre principalii «vinovaţi» pentru existenţa în literatura română a generaţiei mele de scriitori. Nu o spun din motive aniversare, nici pentru a flata pe cineva sau pentru a dovedi ceva. Este un fapt. Iar faptele nu pot fi şterse de nimeni şi prin

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

nimic. Nici de către cei care le-au făcut, nici de către cei care le-au suportat. O revistă al cărei program nu prevedea nimic în legătură cu « promovarea tinerelor talente » sau cu « încurajarea literaturii tinerilor autori » etc. etc. a avut cel mai mare rol în formarea unei generaţii întregi a literaturii române. Sigur că, din perspectiva acestei noi generaţii, tot ce i-am dori revistei, şi ne-am dori nouă înşine, este ca ea să fie în continuare o unealtă şi nu o piesă de muzeu. Vreau să spun că, probabil, în toate literaturile lumii au apărut generaţii noi, că acestea au adus cu ele în literatură alte imagini ale frămîntatului nostru veac şi că noi, cei care ne simţim un produs al mentalităţii de tip *Secolul 20*, mai ales cu aceste imagini am dori să ne întîlnim. Ce scriitori ai lumii deveneau majori şi căpătau dreptul de vot în 1968? Cum au văzut ei lumea de atunci încoace? În ce puncte se aseamănă şi în ce puncte diferă literatura lor de a noastră?

Ca să nu devii piesă de muzeu trebuie să fii mereu în stare de funcţionare, să te schimbi, să rişti, să încerci. O revistă de literatură universală nu trebuie să aducă în faţa cititorilor săi numai scriitori cu premiul Nobel sau « nobelizabili ». Să nu devină, adică, un muzeu mai mic într-un muzeu mai mare. Ceva se întîmplă mereu mai ales în afara muzeului.

MIRCEA CĂRTĂRESCU

Civilitate şi toleranţă

Cărarea pavată cu cărămizi galbene a Dorotheei (« Ys, Liliput, Monsalvat, Oz » . . .), viziunile cu poduri ale lui Rimbaud, puntea aruncată spre soare-apune, trecînd peste viduri din ce în ce mai boltite, pe care înaintează Cel Trei, numai aur şi verde, şi mai ales podul peste o apă tulbure al angelicilor Simion & Garfunkel (« Cînd eşti cu adevărat la pămînt, / Cînd te simţi neînsemnat, / Cînd îţi apar lacrimi în ochi / Eu le voi usca . . . ») — iată ce-mi imaginez gîndindu-mă la revista *Secolul 20*, această culegere de Cărţi eteroclite, înluminate şi migălite ca manuscrisele dinainte de tipar, cu coperţi lucioase şi policolore asemenea ferestrelor verzui de insectare de la Antipa (regina Turandot înconjurată de fluturi, omul compartimentat al lui Sorin Dumitrescu, Marilyn Monroe *in rock*, ţestoasa de tuci a lui Noguchi şi sute, sute de alte ficţiuni), planşe care se desfac revelîndu-ţi detalii din uimitoarea tapiserie a Naţionalului sau fotografii vechi — dagherotipuri — cu domnişoare, contemporane ale lui Proust, în rochii grosolane şi cu figuri urîte, zîmbind strîmb, cu tot luciul morţii în priviri, sau cărţile lui Bitzan sau anatomiile calcinate ale lui Ipoustéguy. Cum şi cît anume *Secolul 20* a contribuit la metabolismul meu intelectual e greu de spus, aşa cum nu se poate spune încă exact care e funcţia visului. Deprivarea de vis însă duce la alienare sau moarte.

Într-un fel, sigla revistei Dumneavoastră (şi a noastră) reprezintă acea fabrică de civilitate şi toleranţă numită cultură. Altădată cultura cristaliza în metafora scării, pentru că în cultură se trăia şi totul era cultură şi cultura, asemeni saurienilor, nu-şi putea imagina alt destin decît creşterea exponenţială într-o savană unde lipseau duşmanii naturali, o nişă ecologică asimptotică, infinită: « Cartea mea-i, fiule, o treaptă ». Astăzi, cînd parabola se substituie hiperbolei (anilor inter-

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

belici, să zicem), simbolul culturii mi se pare *podul*. Tot atîți piloni ai unui pod nesfîrșit, arcuit peste ape tulburate și tulburătoare, mi se par numerele duble, triple, încărcate de jucării feerice ca un Santa Claus marquezian, ale *Secolului 20*. Cînd ești cu adevărat la pămînt, cînd te simți neînsemnat, cînd te retragi în viziuna ta cu soție, pick-up și bibliotecă, pe cînd la ferestre apele cresc precum în Buzzati și Daneliuc, e atît de bine să deschizi această revistă și să reîncepi cu timiditate să crezi că de fapt *există* soluții la acest uriaș koan al *(nomen odiosum)* Vieții. Că podul nu este o iluzie, că se poate urca pe spinarea curcubeului.

Țin minte o iarnă de acum vreo zece ani. Adolescent, îmi petreceam orele libere în biblioteca Facultății de filologie. Eram răvășit de un sentiment pe care pe atunci îl numeam dragoste, o nevroză a mușchilor, sîngelui și oaselor, nu a psihicului. Priveam zăpada căzînd peste Institutul de arhitectură. O fată oarecare-mi lipsea și simțeam toată simptomatologia sevrajului. În acea deprivare senzorială lectura mai multor numere din revistă *(Boii soarelui* de Joyce, postmodernismul american, *Love story*, *Egloga barocă* de Auden . . .) a fost asemenea unor bufeuri hipnagogice: o scînteiere movă, schimbătoare, ca în boaba de rouă, o revelație — găsisem ieșirea și ieșirea era o intrare.

Intrarea în poezie.

MARIANA MARIN

...aidoma unui laborator de alchimie

Nu de puține ori m-am gîndit în anii din urmă, (și știu că nu am fost singura), la miracolul existenței *Secolului 20*. Gînduri amestecate, ca și viața: surpriză, teamă, bucurie, stupoare, semne rău-prevestitoare, curaj, exemplu și îndemn, aproape didactic, de luptă intelectuală, reverie . . .

La sfîrșitul deceniului șapte, cînd intram oarecum grăbit în adolescență, rezonînd exuberant și totuși timid cu deschiderile din jurul meu, *Secolul* devenise una din armele mele secrete prin care priveam, ehei, tocmai în universalitate. Și, Doamne, ce frumoasă era lumea văzută chiar și așa, prin ușa întredeschisă și ferestrele literei. Mai tîrziu a venit rîndul conspectelor și a fișelor de autor pe care revista mă ajuta să le completez: Pound, Eliot, Montale, Pavese, Joyce, Musil, Hesse, Proust, Eliade, Ionescu, Borges, dar și Che Guevara sau Camilo Torres. Și, o dată cu bucuria literei, educația privirii: Klee, Picasso, Dali, Brâncuși, Mondrian, Bernea, Apostu . . . Apoi dansul, muzica, teatrul și cinematografia, filosofia și teoriile limbajului. Această superbă idee de sinteză care stă la temelia celor 300 de numere ale revistei este cadoul neprețuit pe care ea, Revista, l-a făcut setei noastre de cunoaștere.

Și azi îmi imaginez redacția aidoma unui misterios laborator de alchimie aflat în stăpînirea inteligentă a unor maeștri ai întunericului și luminii: se aprind focurile, temperaturile urcă, se pregătesc substanțele, se pune muzica sau surdina cutărui preparat, se caută febril magica formulă, nu se găsește, se așteaptă, se găsește, se jubilează . . .

Datorez mult acestei reviste care nu de puține ori, în somnul singurătății, a acționat precum sulița din celebra poveste, cea care te ține treaz în grădina merelor de aur. Și aur curat a fost tot ceea ce a dat și dă culturii noastre *Secolul 20*.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ANDREI VIERU

Reper

Acum, cînd schimbările peisajului sînt atît de rapide, cînd amețeala înălțimilor se întrece cu aceea a dislocărilor temporale, cînd un secol e plin de epoci mai lungi decît eternitatea, în această relativitate cu aspirații globale, este o aspră nevoie de invarianți precum spiritul acestei reviste.

MIRCEA SCARLAT

Ochiul spre lume

Orice promoție scriitoricească depinde în bună măsură de presa la care are acces. Ca și limba maternă, aerul epocii este un *dat:* îl primești, nu ți-l alegi. Iar « aerul » culturii în care te formezi este determinat în chip esențial de revistele vremii.

Promoția mea s-a format în climatul benefic de reînnodare cu marea tradiție literară românească. Eram primii elevi cărora li se predau, după război, lecții despre Octavian Goga, Ion Barbu, Lucian Blaga și alții. Am « prins », așadar, momentul fericit al așteptatei valorificări globale, inteligente și recuperatoare, a moștenirii culturale. Șansa aceasta (enormă !) a fost dublată de o alta: posibilitatea informării (pe care promoțiile anterioare n-o avuseseră) asupra mersului literaturii universale contemporane. Traducerile se înmulțiseră enorm în anii cînd am urmat liceul (1966—1970). Cu toate acestea, ochiul nostru spre lume s-a numit *Secolul 20*. Grație revistei, mai dreapta cinstire a trecutului național a fost dublată de o imagine « la zi » asupra literaturii universale. Acum, cînd publicația Uniunii Scriitorilor « împlinește » 300 de numere, fie-mi permis să-mi exprim public recunoștința față de competența și de osîrdia colectivului de redactori și colaboratori ai revistei.

Dacă ar fi să amintesc un singur număr, memorabil, dedicat structuralismului, și aș spune enorm asupra rolului acestei reviste în formarea mea intelectuală. Revista mi-a înlesnit accesul la cărți de negăsit în orășelul unde trăiam și mi-a oferit o imagine de ansamblu asupra unui curent cultural aflat, atunci, pe toate buzele. Acel număr (5/1967) a fost, pentru mine, busola care m-a orientat în hățișul bibliografic al structuralismului. Și ce este, oare, mai important în procesul de formație, decît să ți se « dea drumul» în cultură, adică (explicația a oferit-o Sextil Pușcariu și a dezvoltat-o Constantin Noica) să ți se arate calea? M-am oprit asupra unui singur număr din *Secolul 20* pentru că, prin prisma preocupărilor mele ulterioare, m-a influențat cel mai mult. El era simptomatic însă pentru modul în care colectivul redacțional știe să întocmească, în mod exemplar, « dosarul » celor mai interesante probleme ale contemporaneității. Trebuie să recunosc că și atitudinea mea de astăzi, mai critică, mai lucidă față de structuralism, o datorez, în parte, tot *Secolului 20*, din paginile căruia am luat cunoștință de atîtea și atîtea orientări post-, neo-, ne- și anti-structuraliste.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Datorez *Secolului 20* accesul la cărţi de negăsit, pentru mine, la data publicării în revistă. Acolo am citit pentru prima oară texte de Borges, Cortázar, Unamuno, Kierkegaard, Ahmadulina, Enzensberger şi mulţi alţii. Absenţa unui parti-pris din partea colectivului redacţional a asigurat exemplara *deschidere* spre artele neliterare şi spre ariile culturale cele mai diverse, de la cele cu maximă forţă modelatoare, pînă la unele de mică rezonanţă, dar nu şi de mică profunzime (excepţional a fost numărul dedicat Danemarcei).

Ochiul spre noi înşine l-am deschis graţie manualelor de limba română şi l-am format citind marii scriitori autohtoni; al doilea ochi, spre lume, l-am deschis şi l-am exersat prin intermediul *Secolului 20*. Complementare şi sincrone, cele două priviri sînt necesare atingerii acelei perspective optime asupra situării noastre în Univers.

ION STRATAN

Metodă şi dăruire

Penru mine, cel care studiam « literatura universală » în clasa a unsprezecea umanistă a liceului de cultură generală, *Secolul 20* a reprezentat contemporaneitatea *Iliadei*.

Enciclopedie a lipsei de ariditate şi siglă a lui Vineri în Robinson Crusoe, el m-a aplecat asupra comentariului plastic şi a aventurii traducerii.

Secolul 20 este acordul superior al Temei, este ieşirea din istorisibil către spiritualul din veac.

A avea colecţia revistei înseamnă aproape a avea Cartea.

Secolul 20 este somnul de dimineaţă al coşmarului istoriei.

La perpetuă trezire, cuvintele mi se transfigurează în forme şi culori.

Pentru studentul de la filologie, capitolele închinate de către revistă lui Valery, Borges sau Barthes erau *feed-back*-uri necesare pentru teoria literară ale cărei noţiuni erau pentru noi *in statu nascendi*.

Fiind profund universal, *Secolul 20* face ca nimic artificial să nu ne lege de cultura lumii.

Ce paradox ca o revistă a metodei şi dăruirii să poarte numele pluralului şi ambiguului ev de trai...

Fiecare număr este o nuntă a intelectului, fiecare aniversare o negare a informului.

Pentru că există *Secolul 20* nu trăim în sintagmele gata făcute ale inoportunităţii.

Pentru că există *Secolul 20* putem struni incontiguitatea, factualul şi hazardul din timp.

El este *in nuce* biblioteca noastră de traduceri din contemporani, adesea mai dulce decît fructul întregit.

Pentru că există *Secolul 20* adesea putem gîndi că există şi secolul 21.

Dar mai ales putem gîndi că există *Secolul 20*.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Revista «Secolul 20» își exprimă întreaga ei gratitudine colegială față de
ROSICA COLIN LTD ȘI JOANNA MARSTON,
LES EDITIONS DE MINUIT,
LES EDITIONS DE L'HERNE,
REVISTA THÉÂTRE / PUBLIC,
de a căror bunăvoință și asistență generoasă a beneficiat în construirea acestui număr monografic SAMUEL BECKETT.

Redacția mulțumește călduros, pentru distinsa lor contribuție, tuturor specialiștilor din domeniul dramaturgiei, critici, regizori, scenografi, actori, traducători, din străinătate și din țară, și ține să releve inițiativa competentă și devotamentul neprecupețit pe care colaboratoarea noastră, Ludmila Patlanjoglu, le-a pus în slujba acestei realizări.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

JOHN ELSOM

TRENTE ANS APRÈS

Așteptîndu-l pe Godot s-a pus în scenă în Anglia cu 30 de ani în urmă și este o experiență interesantă să recitim articolele din 1955 pentru a ne da seama cum a fost primit spectacolul : « E îngrozitor, nu se întîmplă nimic » — scria unul din critici, în timp ce un altul, plictisit, atunci ca și acum, afirma că « desigur Godot era Dumnezeu și deci piesa nu făcea decît să pună problema existenței sau a nonexistenței lui Dumnezeu, ceea ce reprezintă o problemă relativ comună ». Dar nu toate articolele manifestau o lipsă de considerație. Cîteva apreciau calitatea poetică a scrierii, remarcau umorul și făceau speculații asupra simbolisticii piesei. « Era oare copacul care dădea o frunză în actul II — un simbol al speranței ? » Kenneth Tynan declara că este adept al lui Godot, emoționat de strania frumusețe a piesei lui Beckett. În timp ce Harold Hobson îl *avertiza* pe Beckett de căderea într-un pesimism anticreștin.

Privite în ansamblu, articolele par a fi mult mai bine scrise și cu mai multă receptivitate decît ar face-o criticii britanici azi, sau cel puțin asta e impresia mea, pentru că eu consider că un critic își dă adevărata măsură a calităților atunci cînd emite opinii pertinente despre o operă atît de originală și atît de ieșită din comun față de ce a văzut pînă atunci, pornind numai de la cele două ore ale reprezentației de la premieră.

John Elsom — președinte al Asociației Criticilor de Teatru din Marea Britanie și al Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

UN POET AL INEXPRIMABILULUI

Totuşi, criticii anului 1955 păreau că aşteaptă cu totul alt gen de piesă şi le dădeau cititorilor o impresie foarte palidă asupra a ceea ce era de fapt *Aşteptîndu-l pe Godot*. Cu toţii încercau să transforme piesa într-un vis suprarealist pe care doar iniţiaţii şi intelectualii ca ei îl puteau înţelege. I-ar fi uimit pe toţi să constate că acest *jeu d'esprit* intelectual (după cum era calificat) ar putea deveni atît de cunoscut, de popular, jucat în întreaga lume în viziuni scenice foarte diferite. Am văzut *Aşteptîndu-l pe Godot* într-o montare sud-africană în care cei doi vagabonzi, Vladimir şi Estragon, erau negri, Pozzo şi Lucky erau albi, iar Godot exprima ideea salvării de apartheid. O altă versiune inedită a fost într-o închisoare din S.U.A., la San Quentin. Ca şi *Hamlet* şi alte cîteva capodopere, *Aşteptîndu-l pe Godot* are puterea unei adaptabilităţi infinite. Piesa vorbeşte despre sentimente şi emoţii rămase pînă acum neexprimate, dar pe care, cu Beckett ca ghid, le putem recunoaşte ca ale noastre.

Cuvîntul cheie din titlul textului este «*aşteptarea*» şi Godot este ceva sau cineva pe care îl aşteptăm. A existat şi o versiune feminină şi feministă a piesei, în care Godot reprezenta fie eliberarea de sub dominaţia masculină, fie bărbatul ideal ce va apărea în cele din urmă. Desigur, nu se întîmplă nimic în piesă, pentru că, dacă s-ar întîmpla, piesa ar fi despre o întîmplare, nu despre o aşteptare. Beckett are grijă să nu ne pună la dispoziţie cheia evenimentelor pe care o căutăm permanent şi îşi demonstrează ingeniozitatea tehnică jucîndu-se cu aşteptările noastre. De fapt nu ştim nici numele celor doi vagabonzi, cele din textul scris

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

fiind diferite de cele folosite în dialog. Nu cunoaștem nici locul unde așteaptă eroii. Fiecare semn de speranță este contrazis de un altul, de disperare: invocarea unei nașteri este urmată de amintirea unei morți. Echilibrul contrariilor este construit cu meticulozitate, iar rezultatul este că stăm pe scaun două ore contemplîndu-ne propriile ignoranțe, nesiguranța, frustrarea, dîndu-ne seama că nu putem anticipa, nici nu putem opri evenimentele viitorului.

Aceasta este ideea care a provocat ecoul atît de neașteptat al piesei, pentru că astăzi puțini dintre noi cred în viitor, pe plan personal sau colectiv, iar cei care cred sînt contraziși de obicei în previziunile și aspirațiile lor.

Articolele scrise în 1955 ilustrează pericolul de a încerca să faci prea tare pe « deșteptul » cînd e vorba de opera lui Beckett și, astfel, să nu realizezi simplitatea mesajului ei. Prin simplitate nu vreau să spun că Beckett e un autor simplist. Dimpotrivă, e un dramaturg deosebit de sofisticat, atît la nivel verbal, stăpînind limba minunat, cît și ca regizor. Piesele mai recente sînt mai puțin dependente de cuvinte și mai mult de imaginile pe care le aduc pe scenă. Gura care vorbește în *Eu nu*, fața albă cu un smoc de păr alb din *Răsuflare*. Aceste imagini neașteptate, ca și frumusețea și elocvența replicilor nu transmit sentimente, emoții străine, depășite sau contrafăcute. Ele sînt expresia simplă și concentrată a unor stări obișnuite. Meșteșugul lui Beckett rezidă în modul cum ajunge la această expresie directă, în aducerea la rampă a unor sentimente familiare, pînă atunci nesesizate.

De exemplu, în *O, ce zile frumoase !* poate părea la început ciudat că Winnie este îngropată întîi pînă la brîu și apoi pînă la gît în nisip și că nu poate vorbi cu soțul ei, Willie, care stă ascuns, ghemuit într-o groapă, foarte aproape de ea. Dar cînd realizăm că Winnie încearcă să-și păstreze buna dispoziție în ciuda faptului că-și dă seama că îmbătrînește și că nu-și mai poate controla starea fizică a trupului, atît imaginea cît și replicile nu mai par excentrice, ci la obiect. Ele exprimă sentimentul îmbătrînirii și al morții lente, o experiență umană care ne este comună, chiar dacă sîntem tineri. De curînd am adaptat pentru scenă romanul de început al lui Beckett, *Malone moare*, pentru un recital cu actorul Max Wall, și am fost amîndoi uimiți cît de aproape ne erau atît cuvintele cît și imaginile din text, care la început ne păreau ciudate. Max are cu 25 de ani mai mult ca mine, este dintr-o altă generație și, totuși, amîndoi am descoperit, prin intermediul romanului, o experiență comună chiar în punctul unde am fi crezut că sîntem foarte diferiți: sentimentul morții. Beckett a suferit din cauza faptului că foarte mulți critici l-au înțeles greșit și i-au comentat fals opera. Se face de obicei afirmația că este un scriitor al ab-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

surdului şi este catalogat ca făcînd parte din aceeaşi familie spirituală cu dramaturgi de genul lui Ionescu sau Genêt. Dar Ionescu scrie parabole, cultivînd nonsensul, într-o limbă în care sînt dominante ironia, jocul de cuvinte, atît de departe de gravitatea lui Beckett. E posibil ca dramaturgul să fi beneficiat de descoperirile altor scriitori ai absurdului, aşa cum s-a întîmplat în timpul prieteniei sale cu James Joyce, dar el a transformat sau a absorbit tot ce a împrumutat într-un limbaj dramatic personal, care a ajuns să fie imitat frecvent. Harold Pinter este unul din dramaturgii britanici importanţi care şi-a recunoscut descendenţa din Beckett. Pe un plan superficial, dialogul dintre vagabonzi din *Aşteptîndu-l pe Godot* a devenit o caracteristică a serialelor de comedie la televiziunea britanică la începutul anilor '60, cînd actori comici ca Arthur Haynes şi Dermot Kelly excelau în scheciuri ce imitau stilul «Godot».

Totuşi, nici una din diversele interpretări nu a reuşit să prindă elementul esenţial din scrierile lui Beckett, adică realismul, nu absurdul. Beckett nu se joacă cu cuvintele şi nu fantazează doar de dragul de a o face, şi este nemilos cu astfel de atitudini. Piesele sale nu sînt niciodată narcisiste. Totdeauna atenţia ne este concentrată asupra naturii sentimentelor de care nu sîntem decît în mică măsură conştienţi, sau pe care, de cele mai multe ori, preferăm să le ignorăm — aşteptarea, bătrîneţea, singurătatea, falşii idoli pe care îi adoptăm şi pe care apoi îi negăm, amintirea copilăriei şi a tinereţii (ca în *Ultima bandă)*, amintirea părinţilor şi a trecutelor noastre iubiri. El dispreţuieşte nevrozele superficiale, grijile şi problemele pe care timpul le rezolvă, dar se concentrează asupra elementelor esenţiale ale umanităţii noastre care se schimbă puţin de la o persoană la alta, de la o societate la alta. Este remarcabil că el a reuşit să fie preţuit în asemenea măsură şi să se bucure de un asemenea succes în lumea teatrului, care în cea mai mare parte este obsedată de înseşi trivialităţile pe care Beckett le dispreţuieşte. Oare mai există o piesă cum e *Comedie* de Beckett, care să fi desfiinţat acele piese despre «menaj în trei» ce dominau teatrul occidental încă de la mijlocul secolului al XIX-lea?

Samuel Beckett a adus în teatrul nostru o gamă de subiecte pînă la el neexprimate, chiar neacceptate. Aşa cum a spus odată Ibsen despre o fotografie a lui Strindberg, care atîrna pe pereţii goi ai biroului său, (că nu poate scrie un cuvînt dacă nu priveşte «ochii de nebun» ai lui Strindberg), la fel şi dramaturgia din Anglia sau din altă parte nu-şi poate contempla meşteşugul fără a simţi acea onestitate neînfricată a lui Beckett — integritatea viziunii sale —, concentrarea nemiloasă asupra esenţelor unei existenţe. El este unul din dramaturgii contemporani care dă direcţie statutului unui scriitor clasic.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

MARIN SORESCU

BECKETT

sau bezna transparentă a universului

Deşi, după acordarea Premiului Nobel, Beckett n-a mai produs - aparent! — mai nimic, iar opera sa anterioară este subţire (la propriu) şi flexibilă, ca şi cînd s-ar fi pus pariu pe o baghetă de steril, autorul aşteptatului Godot n-a intrat de tot în conul de umbră al cazurilor rezolvate. Numărul curioşilor parcă sporeşte, ca în jurul unei venerabile broaşte ţestoase, hibernînd legal pe un caiet scris pe trei sferturi. O broască ţestoasă presse-papier.

Îmi mărturisesc admiraţia pentru ce este definitiv scris, în caietul de pe masă. Vrînd-nevrînd, produsul artistic ţine de istorie. Ionescu a manipulat absurdul general, absurdul logic, al nostru, al tuturor, care tocmai pentru că e mai la îndemînă e aproape vesel (părînd chiar superficial, cu toate că e la fel de metafizic). Beckett, eliminînd articulaţiile şi privîndu-ne de contemplaţia acestui absurd, a încărcat replicile sale deşurubate cu un mister negru, dînd satisfacţie părţii tenebroase din noi şi setei de neant. Un roman poliţist, ai zice, ale cărui iţe se încurcă tot mai tare spre sfîrşit şi care « nu se termină bine ». Crima e fără pedeapsă. Pedeapsa e a cititorului (spectatorului), vîrît din capul locului în labirint şi lăsat acolo, fără pîine, fără apă. Să urle, să se îndoiască de sine, să fie profund, să fie superficial, să pipăie cu bastonul de orb marginile cuvintelor.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Teatrul lui Beckett este locul unde totul se confundă cu nimicul. Replici muchie de cuţit pe care dansează fantome. Replici scurte, cărora, uneori, li s-a aruncat miezul, reţinîndu-se pentru uzul nostru, ca de la puii contemporani, ghiarele şi aripile. *Tacîmuri* (cuvîntul e turcesc) de propoziţii. Un adjectiv, o exclamaţie. Estragon, Vladimir, Pozzo şi Lucky, Hamm şi Clov, duelînd cu un Dumnezeu absent,—care trebuie să vină odată şi odată, el sau altcineva, aproape că nu mai are importanţă cine—aruncă vîrfuri de lănci, săgeţi frînte, bucăţi de bumeranguri. Bumerangul frînt, se ştie, se întoarce de unde a plecat, dar pe un drum cotit. Ulise al lui Homer e un bumerang normal, Ulisele lui Joyce e un bumerang pleznit în mai multe locuri.

Piesele sale de scurtă respiraţie, astmatice parcă şi sigur pesimiste, înaintează cu paşi de cîrtiţă într-o peşteră în care galeriile au fost săpate dinainte. Totul se petrece sub pămînt, este întuneric ca sub pămînt, dar cîrtiţa nu se simte în larg, e privată de bucuria săpării galeriei. Aerul este prea afînat pentru lăbuţele deprinse cu munca de ocnaş şi pe la colţuri prea multe ecouri de peşteră. Cineva a mai fost pe-aici ! — exclamă cîrtiţa. Cineva a mai bîntuit acest teatru, deopotrivă vechi, ca o pantomimă africană în jurul focului pentru ca spiritele celor mîncaţi să se întrupeze în cei sătui, şi nou ca un nou număr de acrobaţie. Piese locaşuri ale spaimei.

Efortul acestui irlandez aclimatizat la Paris şi al altor cîţiva a scos teatrul la lumină pentru o clipă, a trezit un gen devitalizat, sufocat de Broadway şi de Comedia Franceză. A relevat *lucrul în sine* al teatrului, capabil de alte perspective şi cu o mai înaltă finalitate.

Acum 30 de ani s-a auzit ţipătul ciudat, ca de animal fosilă, ivit pe neaşteptate din fundul oceanului în văzul fotoreporterilor, la aerul contemporan şi la poluare. Şi lumea a zis : « A înviat teatrul ! Hai la teatru ! » Dar pînă să se instaleze bine în fotolii, animalul dispăruse. Prin structură şi temperament, Beckett-omul a jucat de minune rolul de preoteasă a genului misterios. N-a mărturisit nimic, n-a declarat nimic, n-a auzit nimic. S-a lăsat întrezărit din cînd în cînd şi a permis să i se asculte tăcerea de cîteva ori. Pe drept cuvînt acest tip nordic putea trezi admiraţia lui Cioran, dispus uneori — miercurea, la fiecare şapte ani — să facă exerciţii de admiraţie.

Într-adevăr, cum să nu-ţi scoţi respectuos pălăria în faţa unui sfinx care îşi secretă zilnic deşertul cu caravane, schivnici şi întrebări ? Praful depozitat de secole în ochii omenirii dă buzna, vînturat din orbitele sfinxului, şi se clădeşte şi se reclădeşte, dune-dune pînă la marginile disperării.

Şi dacă Godot ar veni, l-ar deştepta pe Beckett, care ar mai rosti o silabă importantă.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

FESTIVALUL DE LA EDINBURGH:

Aşteptîndu-l pe BECKETT

LUDMILA PATLANJOGLU

GIVE ART BACK TO THE PEOPLE

Situat pe şapte coline, dominat de misteriosul şi impunătorul Castel, Edinburghul, metropolă modernă, amintind paradoxal la fiecare pas de trecut şi tradiţie, devine în fiecare an în luna august un templu al artelor. Evenimentele de la Uscher Hall, Playhouse, The Traverse, The Royal Lyceum, The King, Assembly Rooms, de la Studiourile Calton, Galeriile Demarco, Muzeul Regal Scoţian sau Galeria Naţională de Artă transformă oraşul într-o Atenă a Nordului. Sutele de mii de vizitatori împreună cu cei aproape o jumătate de milion de locuitori sînt invitaţi la un festival al festivalurilor în care se întîlnesc muzica, dansul, filmul, teatrul, pictura, sculptura, arhitectura. Festivalul de la Edinburgh a debutat în 1947, ca un semn al renaşterii spirituale de după război, amploarea acestui sui-generis dialog al artelor impunîndu-l ca una din cele mai mari şi mai originale manifestări culturale din lume. Ediţia a 38-a şi-a propus să fie cea mai democratică şi mai populară. Deviza organizatorilor şi a noului director, Frank Dunlop, regizor, fondator de companii teatrale, personalitate a vieţii britanice, a fost: " Give art back to the people" (« Să redăm arta oamenilor »).

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Străzile erau decoruri pentru cîntăreți, dansatori, actori. Melancolia reflexivă a clădirilor în stil victorian, cu profilurile lor severe și orgolioase, calcinate de soare, a fost tulburată de revărsarea de sonorități, ritmuri și culori ale carelor alegorice. Piațeta din fața Galeriei Naționale era un spectacol pentru ochi. Trupe ambulante improvizau reprezentații, tineri artiști își expuneau lucrările amatorilor de artă spre vînzare,pictau pe trotuare, sub privirile curioase ale trecătorilor, Crişti imenşi și Mona Lise. Muzica lui Händel din Grădinile de pe Princes Street, însoțite de focurile de artificii de la Castel, parada cimpoierilor și a toboșarilor scoțieni din celebrul Military Tatoo, zborul celor 600 de zmee chinezești, defilarea măștilor japoneze, cel mai mic teatru din lume, cu numai două locuri, adunau spontan mii de spectatori. Cele 230 de reprezentații din secția oficială și cele 820 de companii din mișcarea neoficială « Fringe » (la care participă cine dorește din proprie inițiativă, deopotrivă profesioniști și amatori) au adunat pe afiș nume celebre ale artei moderne: Rodin, Matisse, Picasso, Giacometti, Henry Moore, Paul Klee, Mondrian, Eduardo Paolozzi, Pierre Boulez, Carlo Menotti, Riccardo Muti, Seijo Ozawa, Rafael Kubelik, Dietrich Fischer Dieskau, Dario Fo, Modern Jazz Quartet, Baletul Operei din Paris cu Rudolph Nureyev și Patrick Dupond, Berliner Ensemble, The Negro Ensemble, Opera din Boston, Baletul Regal Tailandez, Compania Ondekoza din Japonia, Opera Comică din Berlin, Orchestra Filarmonică din Londra, Orchestra Simfonică a B.B.C.-ului, Peter O'Toole, Peter Ustinov, Lindsay Anderson, Ekkehard Shall, Delphine Seyrig, Georges Wilson, Tom Schilling, Susannah York, Liz Taylor, David Glass. O prezență insolită în festival, care a dat personalitate ediției a 38-a, a fost *Stagiunea Samuel Beckett* de la Teatrul Church Hill. Chipul de efigie al scriitorului domina coloanele ziarelor. Privirea intensă, amestec ciudat de orgoliu, tandrețe, neliniște, fața aspră, cioplită de cute adînci, gura gravă purtau parcă întreaga povară a destinului personajelor sale. Tăcerea poetului, noutatea operei au creat în jurul său un halou de mister și inaccesibilitate. Trăind retras în casa sa din Montparnasse, departe de publicitate și vîlva presei, nu și-a văzut niciodată piesele în spectacole, refuză să apară în public, să participe la întruniri oficiale și să dea interviuri. *Stagiunea* de la Church Hill, în acord și cu deviza festivalului, și-a propus să infirme această opinie și să ofere imaginea unui Beckett deschis comunicării, o figură exponențială pentru secolul nostru, un clasic contemporan, aproape de înțelegerea marelui public. Deși prietenii l-au așteptat și au sperat că se va hotărî să dea curs invitației, consecvent principiilor sale, scriitorul nu a venit la Edinburgh, dar și-a oferit cu generozitate sfaturile și sprijinul la alcătuirea programului, așa cum declarau organizatorii, directorul Frank Dunlop și editorul John Calder. *Stagiunea* a cuprins 60 de acțiuni: spectacole, filme, videocasete, colocvii, expoziții de carte, întîlniri cu spectatorii. Au participat exegeți ai operei lui Beckett, prieteni și colaboratori, editori, regizori, actori, numeroși spectatori din diferite colțuri ale lumii. Întîlnirea de la Church Hill a fost, prin amploare și atmosfera sărbătorească, un preludiu la manifestările care au celebrat 80 de ani de viață ai poetului, doi ani mai tîrziu, la Riverside Studios din Londra și la Centrul Pompidou din Paris. Pelicula lui Sean O'Mordha *Tăcere la tăcere* a inaugurat *Stagiunea Samuel Beckett*. Un film cu un titlu sugestiv pentru destinul artistic al scriitorului care se definea pe sine astfel într-un poem: « Cine poate spune povestea / bătrînului / Să-i măsoare absența pe un cîntar / Să împartă nevoia cu palma / Plata hotărîtă / Pentru nevoile lumii / nimicul / închis în cuvinte ». Personaj este aparatul de filmat. El încearcă din frînturi de imagini să compună portretul spiritual al poetului. În structura mozaicată a scurt-metrajului se împletesc secvențe înregistrate din Paris, Roussillon, Dublin, locuri legate de viața lui Beckett, cu fragmente din piese interpretate de actorii săi preferați: Billie Whitelaw, Jack Mac Gowran, Patrick Mc Ghee. Comentariul format din

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

pasaje din proză, eseuri, texte dramatice, îl rostea David Warrilow, celebru interpret american beckettian. În film este arătat pentru prima oară publicului şi manuscrisul piesei *Aşteptîndu-l pe Godot*. În această înşiruire revin cadre cu semnificaţie: imaginea mării, a nisipului, cît şi o insolită imagine cu un bătrîn megînd pe un drum ce pare că nu vine şi nu duce nicăieri. Trupa Off, off Broadway « Harold Clurman » a prezentat creaţiile cele mai recente ale scriitorului: *Ce, unde* (1983), *Catastrofa* (1982), *Ohio Impromptu* (1981), *Solo* (1980), *Atunci* (1974). Editorul John Calder a semnat scenariul *De la început pînă la sfîrşit*, o antologie de texte ilustrînd concepţia lui Beckett despre viaţă şi misiunea artistului. Americanul Alan Schneider a fost directorul de scenă al acestor spectacole. Un colaborator şi un prieten apropiat al poetului, care a avut un rol important în răspîndirea şi cunoaşterea dramaturgiei sale în Statele Unite. Regia monodramei *Eu nu* (1972) interpretată de Billie Whitelaw a aparţinut lui Anthony Page. Piesele într-un act aveau între cinci şi douăzeci de minute. Discursuri dramatice esenţializate, metafore concentrate, vizuale şi sonore, ale unor sentimente fundamentale din universul beckettian, cel al singurătăţii, al şanselor pierdute, al despărţirii. Textele dezvăluiau un Beckett într-un moment creativ puternic care scrie nu numai cu cuvintele, dar şi cu lumina, sunetele, obiectele. În explorarea virtualităţilor poetice ale limbajului scenic, susţinut pe resursele corporale şi manifestările în spaţiu ale actorului, Beckett oferă originale soluţii « Utopiei teatrale » a lui Antonin Artaud. În *Ohio Impromtu* un personaj citeşte dublului său o poveste ciudată despre o întîlnire ratată cu un misterios vizitator nocturn, *alter ego* sau un trimis al unui *deus absconditus*. *Solo*, scrisă de Beckett special pentru actorul David Warrilow, este istoria unui om care moare singur pe scenă. În *Atunci* vedem doar faţa eroului. Scurtele bătăi de pleoape sau rotiri speriate ale pupilelor comentează replicile din auff. Ele evocă un timp de altădată, unde, printre amintiri, revine ca un laitmotiv imaginea copilăriei pierdute. În *Eu nu* a rămas doar o Gură ce străpunge întunericul sălii. Fixată de o lumină inchizitorială, ea perorează cuvinte pînă la epuizare într-o luptă disperată cu moartea. În aceste recviemuri beckettiene, de o poezie spectrală şi de o măreţie tragică, eroii tulburaţi de perspectiva stingerii imanente caută « dincolo de întunericul de dincolo ». Îşi analizează cu cruzime miracolul care este propria existenţă, se cufundă în trecut sau în vis. Într-un dialog halucinatoriu cu inexprimabilul se răzvrătesc împotriva aparenţelor care îi învăluie, devoraţi de un unic personaj nevăzut, dar mereu prezent, timpul, « monstrul cu două capete, unul al damnării şi altul al salvării ». În *Catastrofa* întîlnim pentru prima oară accente politice în creaţia lui Beckett,

Festivalul de la Edinburgh, 1984. ▶
Frank Dunlop, directorul Festivalului, şi John Calder, unul dintre editorii lui Beckett, de a cărui amabilitate s-a folosit şi revista *Secolul 20* (p.36)
Secvenţă din spectacolul *Ce, unde* de Samuel Beckett, prezentat de trupa « Harold Clurman » (p 37, sus)
Frank Dunlop împreună cu invitata sa, actriţa Elisabeth Taylor

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

SUNDAY EXPRESS
magaz

NEWSMAKE

TIME FOR A CHANGE

Frank Dunlop, the new director of the Festival, is one of our foremost theatre directors and founder of the Young Vic. It's not surprising, therefore, to find a turn towards theatre in this year's programme and away from the traditional opera and music.

Says Dunlop, 57, "It's ...thing that I wanted to ... ...stival ... come along

FRINGE FUN

The Fringe and the of Edinburgh Festival dr ever closer. It makes Jonathan Miller's appo ment as the new chair of the Fringe almost symbolic.

Miller, who first ca Edinburgh 24 years a part of the official Fes with Peter Cook, Dud Moore and Alan Benn *Beyond The Fringe*, over from actor Andr Cruickshank who has turn, "gone official" role in *Ane Satyre of Thrie Estaites*.

...d Miller is also

FESTIVAL ARTS

Making culture w

...E 1984 Edinburgh Festival ...ebrates, in multifarious ways, ... writings of Samuel Beckett. One man, John Calder (right), ...serves much of the credit for ...s happy departure from the ...stival norm.

He has known Beckett from ... early age and now counts him ...ong his closest friends.

Calder talks to *ArtWork* ...

...N FOWLER, Arts Edito...

...eing also to ...ouncil).

... contact has ... Vancouver ... one of its ... hope of

has already been a... games organisers.

The panel of ... the Left, with counc... and George K...

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

THE W

zin

'What Where'

12 AUG

EDITED BY STEPHEN CLACKSON

ork for workers

ned by the

s at the
d towards
azorowicz

working-class point of view. His view that "more people should be getting more joy from the arts" could serve as the motto for the new order, for whom McGrath could well end up as cultural guru.

Mason too ...

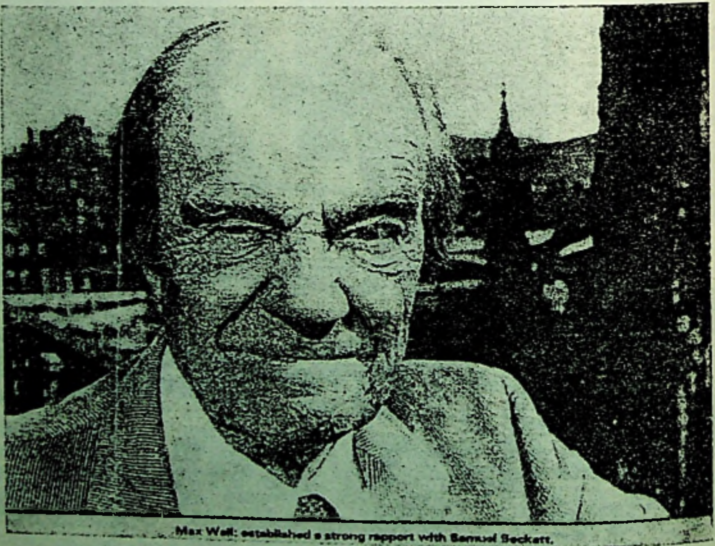
had more people flocked into the building as a whole, but concert audiences had increased by 10% in the same period.

Despite continual references to the need for broadening the concept of

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

textul fiind un rechizitoriu la adresa manevrării opiniei publice prin trucarea realității și exploatarea suferințelor umane. Un regizor, figură tipică pentru Hollywoodul anilor '30, împreună cu o asistentă obedientă, ajustează ținuta unui manechin viu, urcat pe un piedestal. Despuierea trupului fragil, tremurînd de spaimă și de frig, este umilitoare și dureroasă. I se scot pe rînd eroului pălăria, paltonul, i se dezgolesc picioarele. Aplauzele izbucnesc. Lumina strălucitoare a unui proiector fixează victima care înalță capul, privind lung și acuzator la public. În ultimele texte ale scriitorului, aflat la senectute, identificăm accente noi, o mutație de sensibilitate poetică în înțelegerea lumii și a omului. În aceste piese lirice, elaborate muzical, cu fragmente și replici care revin ca laitmotiv, personajele, deși sînt înghițite în final de praf, nu mai au aerul « că se prăbușesc ». În literatura beckettiană, marcată de o acută criză a transcendenței, de infirmitatea de a exista, intervine o nevoie disperată de iluminare interioară, o încredere în om și în verticalitatea sa morală. Cuvîntul e un semn al voinței de a fi și al speranței. În lupta cu vidul apar oaze de liniște și lumină: copilăria și tinerețea.

În reprezentațiile de la Teatrul Church Hill ritualul era al simplității și al austerității. În imaginile picturale, lumina și întunericul se însuflețeau reciproc, activînd și dinamizînd acțiunea. Actorii jucau cu un patetism rece. Corpul lor era lipsit de mișcare exterioară, gesturile erau căutate și studiate, vocea prelucrată. La polul



Max Wall: established a strong rapport with Samuel Beckett.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

...e opening night. But ...esn't bother Mr ...w, nor does he feel that ...s any necessity for ...it to see the ...nance of the play for ..."the piece was written ... had his experience of ...ork."

...d Warrilow is most ...rned with his role as ..." on stage, the person ...channels" the work of ...ywright to the audience. ...that my task is to invite ...dience to move with me, ...; move within themselves ...yone can receive the ..., no artist can tell you ...hey mean."

...it is the play about? ...rilow grinned, replied ...e didn't know, but added ...e meaning wasn't ...tant; "What is crucial is ...arch itself; none of us ...nds the answer."

...Warrilow is tired of ...e who criticise Beckett's ...s pessimistic. "There is ...ad end in Beckett's ..." Beckett is "one of the ...humane men I know with ... dry sense of humour... ...l the most uplifting. ...ary, realistic writers ...ever had. His characters ...rying to find the right ..."

...play's comedy is very ... "There is nothing ...itly funny in *A Piece Of* ...ogue but the language ...of clever linguistic ... Much of the humour ...s from Beckett ...nting familiar things in ...gruous situations. Most ...nces, however are "so

"I don't pick myself out to feel sorry for me."

Eye on Samuel Beckett

Beckett at the Filmhouse

Directed and produced by Sean O' Mordha with a script by Declan Kilberd and Richard Elman *Beckett — Silence to Silence* is a new Irish production which attests to the continuing fascination with Beckett in his home country.

A rather cryptic title reflects the nature of a film which sets out to be both a documentary record of Beckett's career and a critical appreciation of his work. The film is shot in Dublin, Paris and Roussillan ...

Beckett on the Wall

We sat in an overheated dressing room at The Old Vi... between the matinee and evening performance of *Sergeant Musgrave's Dance*. He still had his make up ... . . . brown pancake streaked in the cracks of his face. H... sciatica was playing up. But his eyes were shining with gentle, ironic humour.

Max Wall is a man of comic genius . . . a music hall supremo turned serious actor and one of the greatest performers of Samuel Beckett's play

"This is the only thing I have left in my life that's still with me . . . this business. All the rest of my life came a... went; three marriages that failed; the first marriage bro... up and the children went their way and I went mine. I ... didn't see my children for twenty years."

At the age of 78 Max Wall lives alone in London. I noticed a small unmended hole in his trousers. He says his personal suffering has given him a particular affinit... for Beckett's sad, funny, lost characters:

"I feel happy enough in this business doing what I'm doing, but private life wise I don't know what happines... . . . neither did Krapp."

His eyes brightened as began quoting chunks f... *Krapp's Last Tape*:

'"Just been listening to that stupid bastard I took myse... for thirty years ago. It's hard to think I was ever like tha... . . . the voice . . . the pretensions'."

But what of Malone, the character he plays in the tw... readings at this years Edinburgh Festival?

"I thought Malone was very sad when I started readi... then I found it wasn't so sad. John Elsom who directs ... said: 'It's not as sad as you imagine . . . it's very funny ... places'."

◀ Actorul Max Wall, unul dintre interpreţii preferaţi ai lui Beckett

John Elsom, preşedinte al Asociaţiei Internaţionale a Criticilor de Teatru. ▶

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Faces of the festival: Left to right the Joey [illegible] macho Fringe cabaret; David Warrilow in the British premiere of Beckett's Catastrophe; Riccardo Muti, conducts the Philarmonia in the evening concert; and Franca Rame in It's All Bed, Board and Church, a series of plays which she wrote with her husband Dario F

Chipuri ale Festivalului (de la stînga la dreapta): Joey's Fringe Cabaret, David Warrilow în premiera britanică a piesei *Catastrofa* de Samuel Beckett, şi Franca Rame în *It's All Bed, Board* şi *Church*, o serie de trei piese scrise împreună cu Dario Fo

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

THE IRISH TIMES, MO

ARTS AN

OWEN DUDLEY EDWARDS reports from the Edinburgh Festival

BECKETT ILLUMINATED

instant pundits who have arisen to chant hosannas for his non-arrival. Pozzo could rely on Lucky to make that point: Mr Sean O Mordha was silent now, but had made the point firmly in his RTE film "Samuel Beckett: Silence to Silence".

O Mordha's is a beautiful film. To make the camera do much of the work of the commentator

More staggeringly, there is not the slightest reference to Beckett's impressionable youth having coincided with the final collapse of his caste, the Protestant Ascendancy, in Ireland, certainly a circumstance liable to contribute to the sense of doom in his writing. His Jewish antecedents receive no reference, and while allusion is

camera-work on "A Portrait of the Artist as a Young Man" is a compulsory procrustean bed? But the Irishness, if not the kind of Irishness, is movingly and instructively evoked. Lucky has shown himself an excellent ambassador to the Edinburgh Festival and so in his own as has Pozzo.

Nu l-am citit pe Kafka în germană. . . Personajul kafkian are intenții coerente; el este pierdut, dar nu este nesigur spiritualicește, nu se prăbușește. Altă deosebire: vedeți bine că la Kafka forma este clasică; înaintează asemenea unui compresor, aproape cu seninătate. Pare să fie tot timpul amenințat, dar spaima nu este decît în formă. În opera mea, există spaimă îndărătul formei, nu în formă. . .

Deosebirea dintre mine și Joyce este că Joyce a fost un magnific manipulator de materie, poate cel mai mare. A dăruit cuvîntului valoarea maximă; nu există o silabă de prisos. Soiul de muncă pe care îl fac eu e o muncă în care nu sînt stăpînul materiei mele. . .

Joyce tinde spre omnisciență și omnipotență, ca artist. Eu operez cu neputința, cu ignoranța. Nu cred că neputința a fost exploatată în trecut. Pare să existe o axiomă estetică, susținînd că expresia este o împlinire, că trebuie să fie o împlinire. Pentru mine, ceea ce mă silesc să explorez este toată această zonă a ființei care a fost totdeauna neglijată de către artiști ca ceva inutilizabil sau prin definiție incompatibil cu arta.

Unii se ridică împotriva dezolării din piesele mele. La o recepție, un așa-zis intelectual englez m-a întrebat de ce scriu întotdeauna despre dezolare; ca și cum ar fi fost un lucru pervers! Voia să știe dacă tatăl meu mă bătuse sau dacă mama plecase de acasă întunecîndu-mi copilăria. I-am răspuns că nu, că avusesem o copilărie foarte fericită. Atunci mă găsi și mai pervers. Am părăsit recepția cît de repede am putut și m-am suit într-un taxi. Pe geamul care mă despărțea de șofer se aflau trei afișe: unul cerînd ajutor pentru orbi, altul pentru orfani, iar al treilea pentru refugiații de război: nu-i nevoie să cauți nefericirea, ea îți iese în ochi, chiar și în taxiurile din Londra.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

opus, exploata expresivitatea nemişcării şi a tăcerii actorul Max Wall, citind romanul *Malone moare*, în regia şi adaptarea pentru scenă a criticului John Elsom. Celebru interpret al lui Krapp din *Ultima bandă* şi al lui Vladimir din *Aşteptîndu-l pe Godot*, Max Wall rostea monologul lui Malone simplu, firesc, cu un aer aparent colocvial. Ritmul imprimat lecturii era cel natural, al interpretului. Realismul stărilor, ironia actorului dădeau adîncime, un halou tragic şi în cele din urmă metafizic stingerii eroului. A fost unul din marile momente ale festivalului. Recitalul lui John Elsom şi al lui Max Wall a fost apreciat şi îndelung comentat în cadrul întîlnirilor de la Church Hill de critici şi spectatori, pentru că punea în lumină cu percutanţă un element fundamental — umanitatea operei lui Beckett. La colocvii au fost analizate mutaţiile care au intervenit în timp în înţelegerea scriitorului, de la premiera piesei *Aşteptîndu-l pe Godot* în regia lui Roger Blin, la micul Teatru Babylone, în 1953. În vîrstă de 46 de ani atunci, cunoscut doar într-un cerc restrîns de iniţiaţi, Beckett dezvăluie astăzi cititorului o creaţie de o uimitoare complexitate, cuprinzînd piese de teatru, romane, scenarii pentru radio şi televiziune, eseuri, scenarii de film, poezie. Ele configurează un univers foarte personal, puternic (ce pare încheiat, deşi autorul se găseşte încă în viaţă) cu o capacitate de receptare pe multiple planuri: psihologic, social, politic, filosofic. A fost invocată diversitatea opiniilor emise, a metodelor de investigare din cele peste 100 de volume de exegeză critică dedicate lui din anul 1962, cînd a fost încununat cu Premiul Nobel, a fost adusă în discuţie varietatea lecturilor scenice oferite pieselor în Europa, America, Africa. Aceşti factori au pledat pentru universalitatea scrisului beckettian, pentru excepţionalele sale energii creatoare. În detectarea spaţiilor culturale în care s-a dezvoltat şi a evoluat arta lui Beckett reperele au fost: Descartes, Pascal, Shakespeare, Dante, Joyce, Kafka, Dostoievski, Cehov, Heidegger, Artaud, Camus, Sartre, reprezentanţii noului roman francez, textele biblice, comicii Buster Keaton şi Charlie Chaplin, Picasso, Giacometti, Paul Klee. S-au făcut consideraţii critice inedite asupra scriitorului ca tehnician şi poet al *mass-media*. Revoluţia beckettiană în teatru a fost comparată, prin radicalitatea viziunii şi consecinţele în metamorfozele dramei, cu cea cehoviană. S-a analizat modul cum funcţionează radiografierea lumii aparenţelor la cei doi dramaturgi. S-au evidenţiat fondul grav al operei, luciditatea şi obiectivitatea autorului în zugrăvirea lumii şi a omului, cruzimea sa fiind apreciată ca una de natură ontologică, vizînd condiţia umană. Au fost sancţionate prejudecăţile care există încă în înţelegerea artistului, etichetarea producţiilor sale ca elitiste, formaliste, ermetice sau pesimiste. Răsturnînd canoane, obişnuinţe, scrisul beckettian a creat alte legi, o tradiţie reînnoită, tulburătoare prin deschiderile pe care le oferă artei contemporane.

Deşi a avut un caracter de pionierat, *Stagiunea Samuel Beckett*, prin amploarea manifestărilor, numărul mare de participanţi, calitatea intelectuală a dezbaterilor, a îmbogăţit cu noi dimensiuni portretul spiritual al scriitorului. În această confruntare cu spectatorii şi cititorii săi, creatorul Beckett s-a dezvăluit pe măsura legendei sale.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Samuel Becket: a shy Irishman who gets on well with people

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

SIMPLITATEA UMANULUI

ÎN DIALOG DESPRE UNIVERSUL BECKETTIAN

MARTIN ESSLIN
JOHN CALDER
PIERRE CHABERT
JAMES KNOWLSON

în exclusivitate pentru «SECOLUL 20»

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

— Întîlnirea cu Samuel Beckett v-a marcat profund uman și profesional. Fiecare dintre dumneavoastră, în calitate de editor, critic, regizor, actor, traducător; v-ați dedicat o bună parte din existență studierii operei sale, cunoașterii și răspîndirii ei în rîndurile publicului larg. «Stagiunea Samuel Beckett» organizată în cadrul Festivalului de la Edinburgh este o inițiativă meritorie care vă aparține în exclusivitate. Ca unii care ați urmărit îndeaproape de-a lungul timpului evoluția literară a scriitorului, cum definiți astăzi locul lui Beckett în cultura secolului XX? În opinia dumneavoastră prin ce anume opera lui s-a impus ca o valoare-reper a spiritualității contemporane?

MARTIN ESSLIN: Beckett este, probabil, cel mai mare scriitor în viață, din lume. El reprezintă ceva foarte important pentru timpul nostru. Beckett este un scriitor și un poet care în romane, în piesele de teatru, în lucrările sale spune numai ceea ce simte cu adevărat. Și o spune atît de concis și atît de economic. Este singurul autor care scrie piese de cinci minute, comprimă sensuri importante în mici spații de timp deoarece simte că ființa umană în zilele noastre are nevoie de concentrarea și intensitatea experienței. Dacă analizăm piesele scurte, prezentate de trupa americană «Harold Clurman» în regia lui Alan Schneider, vedem că ele spun mai mult despre timpul nostru decît miile de pagini ale unui roman sau sutele de mii ale unei enciclopedii. Beckett este probabil singurul scriitor care are imensul curaj să vorbească foarte adevărat despre condiția umană fără nici un eufemism, fără nici o mistificare; ideologic acest lucru mi se pare imens de moral și de valoros. Beckett este un scriitor care încearcă să construiască un fel de etică a prezentării a ceea ce viața omului este cu adevărat de la naștere pînă la moarte. El vorbește simplu, fără fraze mari, în termeni foarte exacți despre lucruri concrete. Este un fapt enorm de important. Oamenii sînt invitați să gîndească adînc și concentrat despre simple, dar elementare evenimente ale existenței umane. În acest sens cred că Beckett este nu numai un scriitor ci și o forță morală și intelectuală a secolului XX.

JOHN CALDER: Existența noastră este guvernată de anumite frici și preocupări într-o epocă în care certitudinile victoriene ale religiei sînt valabile doar pentru foarte puțini. Marile întrebări despre originea omului și drumul pe care merge umanitatea sînt foarte acute și importante. Nu ne mai considerăm un inel în lanțul genealogic și evoluționist, pentru că evoluția este suspectată iar noi sîntem înlocuiți cu inteligența mecanică. Apoi permanenta și crescînda teamă de războiul nuclear face ca strădania omenească și speranțele de viitor să devină un nonsens. Beckett a surprins această anxietate a omului modern și a tradus-o în termeni foarte expresivi. El a surprins în opera sa mai ales o anume neliniște, teama de a trece prin viață anonimi, de a muri și de a fi uitați. Toți anii de muncă, de griji, de suferință sînt șterși de vreme și de o lume nepăsătoare, în care nu ne putem aștepta nici măcar ca un nume săpat pe o piatră de mormînt să reziste timpului. Și alți scriitori au tradus acest subiect, dar nici unul atît de pregnant ca Beckett. Regii lui Shakespeare în momentele lor de autorevelație meditează asupra instabilității umane, a orbirii destinului și a ravagiilor timpului. Beckett face același lucru și pentru reg și pentru omul de rînd. În ultimii douăzeci de ani scriitorul și-a atenuat și și-a rafinat stilul, găsind o cale mai potolită, mai silențioasă de a portretiza condiția umană. Furia perioadei lui de mijloc, protestele și izbucnirile de mînie în fața

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

cruzimii lumii s-au transformat într-o acceptare mai calmă a ordinii lucrurilor. Dar preocupările şi obsesiile lui nu s-au schimbat, chiar dacă tehnicile s-au adîncit şi s-au subtilizat. Dacă suferim de lipsă de continuitate, cum să inventăm un mod de a dăinui mereu? Inventînd fantome — pare să fie răspunsul artistului. Fantomele noastre sau ale altora care să ne continue existenţa şi să ne aducă aminte de noi. În lucrările din ultima perioadă, printre care se numără şi piesele într-un act prezentate la Edinburgh, lumea lui Beckett este populată de figuri spectrale.

MARTIN ESSLIN: Scrierile lui Beckett asimilează direcţii diferite. El este moştenitorul suprarealiştilor, dar este şi extrem de tradiţionalist; Dante, Baudelaire, Proust, Joyce, Yeats sînt strămoşii lui literari. Deci este tradiţionalist prin concepţie. Aspectul revoluţionar al operei sale stă în hotărîrea de a nu scrie decît despre ceea ce este experienţă nemijlocită. Este una din cauzele pentru care în proza sa de întindere mare sau în textele într-un act, evitînd pasajele descriptive se ocupă de monologul interior, adică de ceea ce se întîmplă în mintea omului.

JAMES KNOWLSON: Revoluţionar într-un anume sens în creaţia sa, mai ales în teatru, este modul cum a reuşit să asimileze tehnicile venite din pictură şi muzică şi cu ajutorul lor să compună imagini vizuale remarcabile, care îţi rămîn în minte şi te urmăresc. De exemplu unicul personaj din *Eu nu*, o gură împroşcînd cuvinte în întuneric, îţi sugerează în acelaşi timp un text muzical şi o pictură de Munch. Billie Whitelaw, actriţă preferată a lui Beckett, mărturisea într-un interviu că în timp ce joacă pe scenă simte două lucruri deodată: ea rostea cuvintele ca într-o bucată muzicală pe cînd o desena Beckett care se afla acolo cu o gumă în buzunar (metaforic vorbind) ştergînd, modificînd spre a face totul mai sugestiv pentru imaginaţie. Beckett poate fi inclus între marii dramaturgi alături de Shakespeare, pentru că a creat o operă care foloseşte limba într-un mod extraordinar de inventiv, construind imagini — metafore ale condiţiei umane care rămîn în mintea cititorului şi a spectatorului.

— Într-o scrisoare adresată unui prieten, acest mare creator de limbă literară declara: «propria mea limbă îmi pare ca un văl care trebuie sfîşiat pentru a ajunge la lucrurile sau la Nimicul de dincolo. Să sfredeleşti cu tenacitate, să cucereşti treaptă cu treaptă pînă cînd ceea ce se ascunde în spatele ei — dacă este ceva sau nimic — începe să răzbată dincoace. Nu-mi pot imagina ţel mai înalt pentru un scriitor azi».

JOHN CALDER: Cu o altă ocazie şi-a exprimat disperarea de a nu putea ajunge să creeze o literatură care să nu depindă de cuvinte ce tind să ascundă înţelesul. El a sugerat chiar că scopul artei ar fi acela de a ilustra eşecul, spunînd despre artist că: « eşecul este lumea lui ».

Fiecare text al lui Beckett este redus la esenţă. El spune maximum din ce doreşte să comunice în cît mai puţine cuvinte. Prin reducere, prin aluzii învăluite către alte cuvinte sau expresii binecunoscute, el creează un limbaj poetic evocînd expresive asociaţii în mintea cititorului. Folosirea limbii în opera lui Beckett nu a fost egalată de nimeni de la Shakespeare încoace. Opera lui este o formă a muzicii. Textele sînt partituri muzicale în care deseori auzim mai întîi muzica şi apoi cuvintele. Auditoriul nu poate cuprinde toată bogăţia de evenimente, dar ascultînd muzica, extraordinara folosire a limbii, anumite imagini se desprind din text şi îi rămîn în minte. Cu fiecare lectură va descoperi lucruri noi, ca şi muzica pe care o asculţi de mai multe ori înainte de a o înţelege cu adevărat.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

PIERRE CHABERT: Scriitura şi compoziţia pieselor de teatru sînt perfect muzicale, organizate în jurul unei reţele de repetiţii, ecouri, alternanţe şi opoziţii. Acest mod muzical poate fi identificat la diferite niveluri ale operei: în cadrul textului considerat singur ca o partitură, în relaţia dintre gest, mişcare şi cuvînt, în legătura dintre lumină, tăcere, imobilitate şi personaj. Acest ansamblu formează partitura muzicală totală care este mizanscena. Poetica scenică a lui Beckett este dominată de grija de a transforma cuvîntul în obiect scenic, material sonor şi spaţial. Cînd l-am interpretat pe Krapp din *Ultima bandă*, sub direcţia de scenă a lui Beckett, am rămas profund impresionat de lucrul regizorului asupra pauzelor, intonaţiilor, inflexiunilor, accentelor sau silabelor. Muncă nesfîrşită şi istovitoare ca să evităm tirania sensului imediat şi gratuitatea unei scheme ritmice, ca să respectăm originalitatea cuvîntului. Toată această extraordinară minuţie, Beckett o continuă pe mişcarea personajului, organizarea obiectelor în spaţiu, folosirea eclerajului. În final aceste elemente erau subordonate şi integrate marilor ritmuri ale textului.

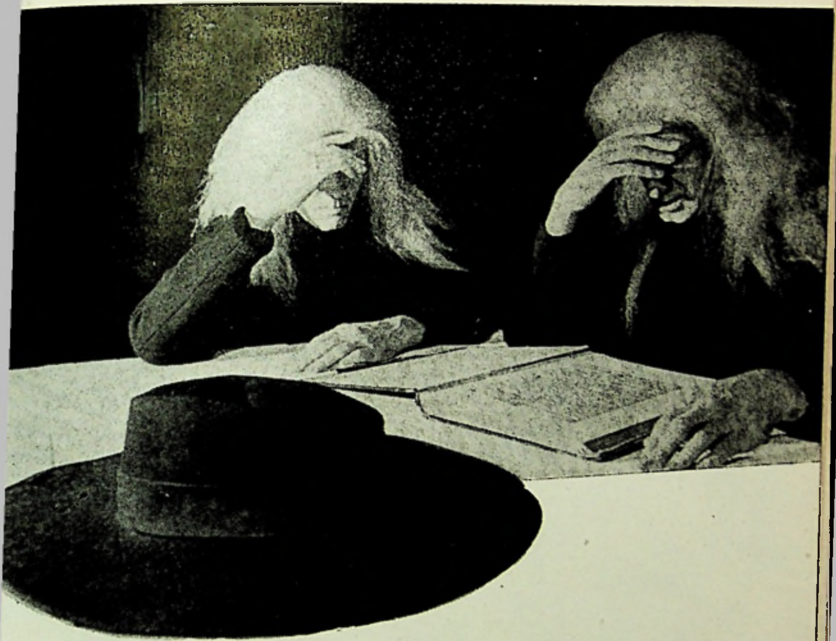
— *Datorită imagisticii vizuale groteşti şi situaţiilor în care îşi plasează personajele, atît în roman cît şi pe scenă, Beckett a fost calificat drept un autor pesimist. Este o opinie pe care aţi invocat-o în dezbaterile din «Stagiunea Beckett» şi pe care aţi respins-o.*

PIERRE CHABERT: Exista această tentaţie datorită mai ales unor spectacole care i-au tratat textele naturalist. Ceea ce şi-a propus Beckett atunci cînd am lucrat împreună *Ultima bandă* a fost să creăm frumuseţea pe scenă. Beckett este un poet al teatrului. Universul său nu este mocirla şi omul în mizerie. Opera lui este o privire lucidă, lipsită de sentimentalism, dură, asupra contradicţiilor lumii contemporane. Dar el este un artist care realizează imagini frumoase; aduse pe scenă, trebuie să ne reconforteze. Pentru mine, Beckett nu este un «autor negru», ci un poet. E ca şi cum ai spune că Rembrandt este un «pictor negru» pentru că a zugrăvit bătrîni, or bătrîneţea reprezintă sfîrşitul vieţii care ne duce cu gîndul la lucruri triste. Bătrînii sînt subiectul, dar artistul i-a înconjurat într-o asemenea lumină încît a creat pur şi simplu frumuseţea.

MARTIN ESSLIN: Depinde de ce înţelegem prin pesimism. Mulţi copii cred în Moş Crăciun. Spune-i unui copil că nu există şi-l mîhneşti. Dar este asta pesimism, să aminteşti oamenilor ceea ce este lumea cu adevărat? Nu cred că este pesimism să spui că peste o sută de ani noi toţi cei de aici vom fi morţi. Este adevărul fundamental al unei existenţe. Dacă nu trăieşti cu gîndul la veşnicia vieţii, vei anima toate lucrurile frumoase şi te vei bucura din plin de fiecare zi. În acest sens acuzaţia de pesimism pe care unii o fac nu-şi mai află rostul. Beckett ne invită să privim lumea realist, fără prejudecăţi ideologice sau religioase. Să trăim cu picioarele pe pămînt, confruntîndu-ne în tot ceea ce facem cu situaţia condiţiei noastre. Acesta este începutul fericirii, nu al pesimismului.

JAMES KNOWLSON: Beckett nu dă răspunsuri, nu acuză, el aşază o oglindă în faţa vieţii. Ca să o vezi mai bine decît ai fi în stare să o faci singur. Beckett dă oamenilor curajul să-şi privească propria realitate şi să-şi contemple condiţia. De aceea personajele sale sfîrşesc întotdeauna cu demnitate. Ceea ce ne oferă Beckett în opera sa este o extraordinară imagine a demnităţii umane.

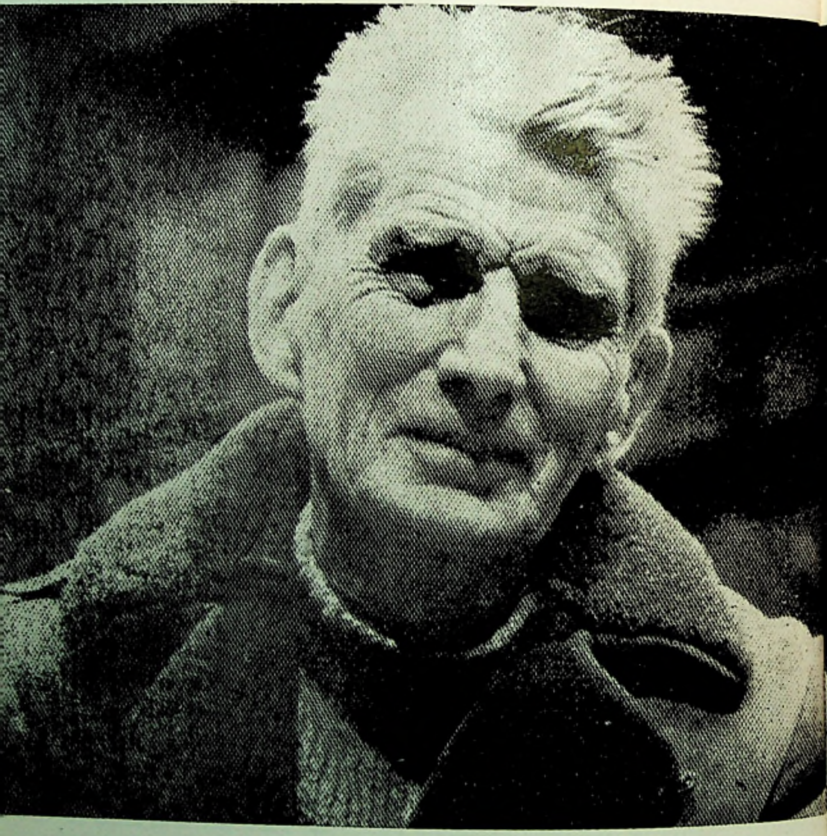
@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România



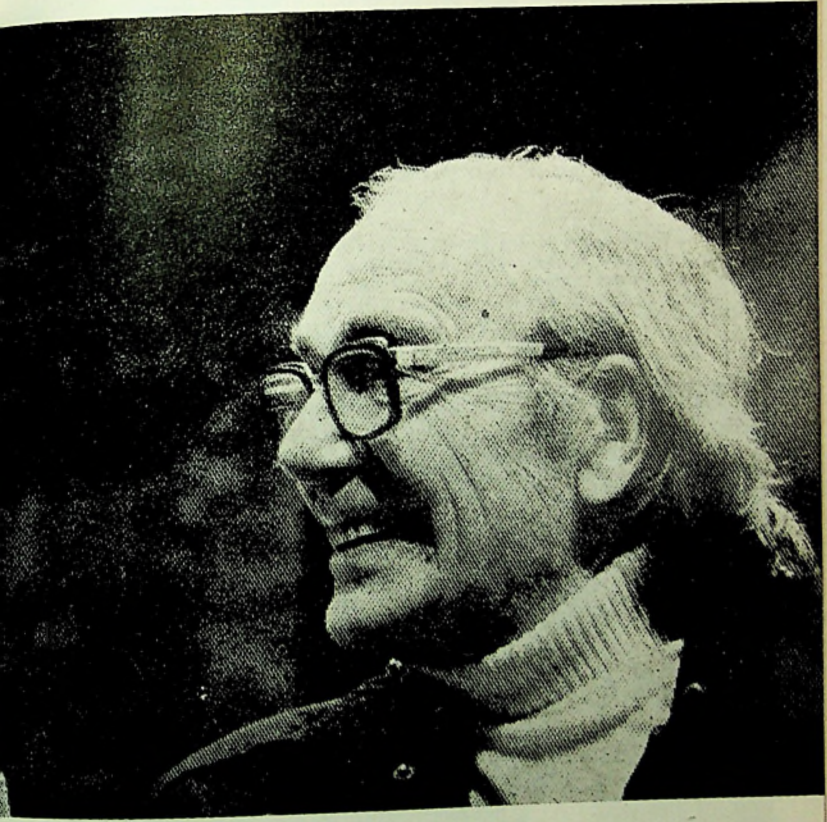
STAGIUNEA BECKETT

„E CA ŞI CUM AI SPUNE CĂ REMBRANDT ESTE UN PICTOR NEGRU"

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

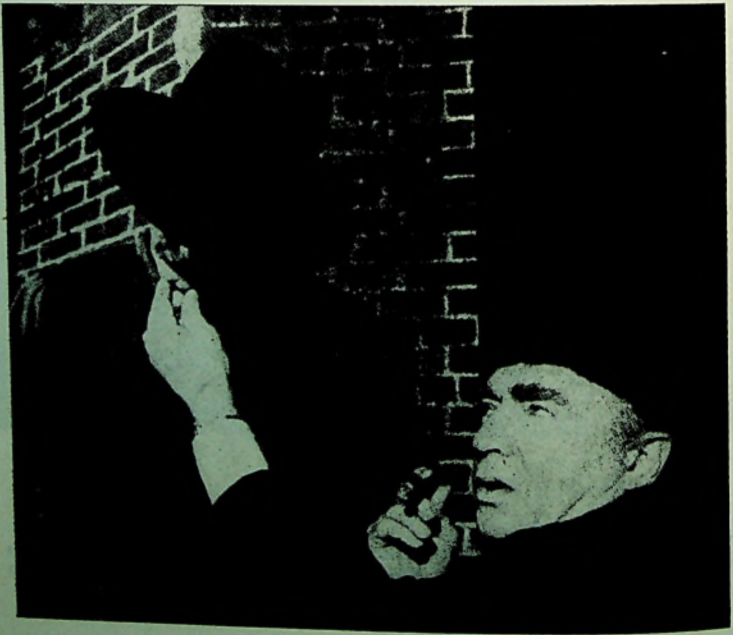


Samuel Beckett la 80 de ani, alături de actorul Max Wall, cu ocazia spectacolului aniversar de la « Riverside Studios »

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

◀◀◀ David Warrilow și Rend Mitchell în *Ohio Impromptu*, regia Alan Schneider (Compania « Harold Clurman » din New York)

Donald Davis și David Warrilow în *Catastrofa*, regia Alan Schneider (Compania « Harold Clurman »)



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

JOHN CALDER: Beckett a dat secolului XX propria sa mitologie. Dacă epoca noastră este tragică, nu trebuie să uităm că din tragedie izvorăşte marea artă. Beckett a refuzat eroul convenţional pe care îl preferă de obicei cititorul, pentru a crea un anti-erou mai apropiat de ceea ce simţim noi, decît cum ne place să ne privim. Personajele sale nu sînt simboluri ale unei clase sociale sau ale unei filosofii şi nici nu întruchipează imagini ale dorinţei de a flata. Ele sînt în cea mai mare parte vagabonzi, oameni fără căpătîi, trîndavi care se tem sau se ruşinează să muncească, preocupaţi mai ales de gîndurile lor. Eroii lui Beckett au o frămîntare interioară care fascinează şi sînt fără îndoială mult mai educaţi şi mai cultivaţi decît s-ar lăsa să se vadă în spatele apariţiei lor decrepite. Măsura în care cititorii sau spectatorii se pot identifica cu aceste personaje este un test pentru abilitatea şi curajul lor de a se privi pe ei înşişi.

PIERRE CHABERT: Această galerie de infirmi posedă şi o altă funcţie decît o simplă reprezentare a degradării şi dispariţiei fizice: este un efort încrîncenat şi metodic de a face corpul uman să apară ca un obiect teatral, pentru a-i marca importanţa, evidenţa sa carnală. Aducînd infirmitatea pe scenă, autorul realizează două lucruri: oferă spre a fi văzută şi trăită fizic de actor şi spectator infirmitatea fizică şi metafizică a omului. În acelaşi timp această infirmitate devine un mijloc de a explora vizual şi muzical spaţiul scenic, construind cu cruzime — în sensul de care vorbea Artaud — scena, corporal. Infirmitatea lui Krapp din *Ultima bandă* creşte tensiunea ascultării. Personajul trebuie să facă un efort susţinut pentru a nu pierde nimic din vocea sa de acum 30 de ani care se aude pe magnetofon. Surditatea eroului şi această aviditate a ascultării îl pun într-o anumită poziţie, aplecat, agăţat de aparat. Capul îi este încordat, corpul se află într-un raport fizic, intens visceral cu obiectul. Această simbioză există şi la alte personaje din piesele lui Beckett. Winnie din *O, ce zile frumoase!* îngropată în pămînt pînă la brîu are o relaţie specială cu lucrurile din jurul său. Clov din *Sfîrşit de partidă* se mişcă cu greutate, nu se poate aşeza, are un mers aproape somnambulic în contrast cu imobilitatea lui Hamm, care este orb, sau a lui Nell şi Negg care locuiesc într-o ladă de gunoi.

În teatrul lui Beckett corpul este supus unei metamorfoze pentru alte scopuri decît compoziţia tradiţională de reprezentare fizică şi psihologică. El este modelat şi violentat ca materialul pictorului şi sculptorului. Corpul în teatrul lui Beckett, cu toată mizeria şi infirmităţile lui, nu este un corp real, normal ci unul muzical şi muzicalizat, supus ritmului. Adică spiritualizat. Beckett realizează această unitate a contrariilor sau a contradicţiilor pe care arta, după William Blake, trebuie s-o desăvîrşească.

— Acest poet al scenei, care scrie nu numai cu cuvintele dar şi cu lumina, cu obiectele, cu mişcările şi gesturile interpreţilor, şi-a marcat profund contemporanii. 3 ianuarie 1953, data la care a avut loc premiera piesei Aşteptîndu-l pe Godot, *este o zi memorabilă, revelînd pe unul din reformatorii teatrului. Beckett este considerat ca unul din importanţii reprezentanţi a ceea ce s-a numit teatrul absurdului. Vă rog să caracterizaţi originalitatea lui Beckett în abordarea scenei.*

MARTIN ESSLIN: Teatrul absurdului nu este o entitate, un club la care te înscrii, ci este reflexul unei tendinţe a epocii noastre. Ionescu, Adamov, Genêt,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Pinter şi printre ei şi Beckett au lucrat într-o anumită direcţie, independent unul de altul. Cînd trăieşti într-o perioadă care a cunoscut două războaie mondiale, ai asistat la decăderea majorităţii ideologiilor secolului al XIX-lea, la declinul credinţelor religioase, asta te obligă la o anumită atitudine. Beckett, una dintre cele mai receptive fiinţe ale timpului, realizează această stare de fapt şi are capacitatea de a o sintetiza în scrisul său. La fel fac şi alţi scriitori. La toţi întîlnim o sensibilitate comună în perceperea lumii, dictată de condiţiile sociale, politice, ideologice, culturale, artistice în care trăiesc sau pe care le-au moştenit. Ca autor de teatru, Beckett mi se pare cel mai original în surprinderea spiritului vremii. El a ştiut să adapteze strălucit tradiţia dramatică la cele mai noi medii. Este la fel de bun scriitor pentru televiziune şi radio. Pe scenă Beckett a rupt cu tradiţia pieselor bine scrise, construite cu trei acte, cu punct culminant, şi a introdus împreună cu alţi importanţi autori, cum ar fi Cehov, ideea dramei ca succesiune de imagini nonrealiste ale condiţiei umane, cu accent pe elementele vizuale şi poetice.

PIERRE CHABERT: Beckett este regizor înainte de a începe repetiţiile şi munca cu actorii. El reprezintă, din acest punct de vedere, un exemplu unic — limită — în istoria teatrului. Mizanscena este înscrisă în textele sale care se caracterizează printr-o scriitură teatrală unde cuvîntul nu este despărţit de limbajul concret al scenei — nu este conceput în afara gestului, a mişcării, a locului, a unei anumite poziţii fizice sau atitudini corporale. S-a definit categoria dramaticului pentru a-l departaja de liric şi epic prin tensiune şi conflict. La Beckett această tensiune nu rezultă din conflictele psihologice, din confruntarea caracterelor (piesele sînt reduse adesea la monolog sau la dialogul cu propria voce), ci dintr-un conflict scenic şi fizic, în joc concret. El înscrie în gesturi, în prezenţa sau absenţa corpurilor, tema sau acţiunea piesei. Acest lucru conferă gestului celui mai mic un relief deosebit, transformă infima mişcare a corpului într-un eveniment. În piesele lui Beckett asistăm la o stăpînire riguroasă a spaţiului teatral unde gîndurile sale sînt explorate pînă la limitele extreme: cuvîntul în relaţia lui cu gestul, fraza cu mişcarea, cuvîntul cu corpul, scriitura cu mizanscena. Rezultă o mizanscenă severă pe care trebuie s-o citeşti şi s-o execuţi ca o partitură sonoră şi vizuală, textuală şi spaţială. Ea relevă un schimb de statut între cuvînt şi spaţiu şi nu mai constituie un act secund în raport cu scriitura — act de traducere, de ilustrare şi de derivaţie de care vorbea Artaud. Beckett, autor şi regizor, este aceeaşi persoană.

— Beckett a devenit propriul său regizor. La Berlin a montat succesiv Sfîrşit de partidă, Ultima bandă, O, ce zile frumoase!, Aşteptîndu-l pe Godot, *la Paris* Ultima bandă. *Din momentul în care şi-a pus în scenă piesele în ce măsură s-au schimbat perspectivele regizorale asupra dramaturgiei sale?*

PIERRE CHABERT: Semnînd regia propriilor sale piese, Beckett îşi reia munca de scriere, o prelungeşte şi o precizează, o face să se realizeze deplin de-a lungul limitelor şi rezistenţelor interpretării. Poetica sa teatrală deja prezentă în text ne este restituită în toată rigoarea sa. Ca regizor, Beckett a adus unele modificări de viziune. Faţă de Roger Blin care a semnat premiera absolută a piesei *Aşteptîndu-l pe Godot* şi a montat toate lucrările sale dramatice pînă la *Comedie*, Beckett a venit cu o lectură mai formală, mai muzicală, mai puţin subordonată semnificaţiilor imediate, mai estetică. Muzica este modelul spectacolelor sale.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

MARTIN ESSLIN: Faptul că Beckett şi-a regizat piesele este foarte important. El este un tehnician minunat al teatrului, al televiziunii, al radioului şi filmului. Detaliile şi indicaţiile sale sînt atît de exacte încît nu pot fi ignorate de nici un regizor. În *Eu nu*, despre care vorbea James Knowlson, avem în spaţiul scenei doar o gură perorînd în întuneric. Aşa ceva pare în practică imposibil de realizat. Şi totuşi Beckett a scris acest lucru. Felul în care a conceput monologul, viteza, tonul cu care sînt rostite cuvintele sînt atît de expresive, încît întreaga scenă devine de nesuportat. După vizionare rămîi cu o imagine de neuitat, o metaforă comprimată a condiţiei umane, în sensul în care o definea Beckett odată cînd am discutat despre asta. El o consideră cel mai grav şi mai dramatic lucru din lume, pentru că din această bucată de carne care este trupul omenesc se naşte substanţa intelectuală — gîndirea. Or punctul în care materia şi gîndirea se întîlnesc este gura omului. De aceea a ales această imagine. Este dificil să regizezi acest text de numai 18 minute altfel decît sunau indicaţiile autorului, pentru că îşi va pierde sensul. Am văzut-o reprezentată cu acţiunea dilatată la o oră şi jumătate. Nu mai avea acelaşi efect.

JAMES KNOWLSON: Martin Esslin sugerează că este un mod greşit de a te apropia de Beckett tratîndu-i piesele naturalist, atît regizorul cît şi actorul avînd tendinţa de a introduce prea multă expresie. Cînd Beckett a fost regizorul propriilor sale piese, el spunea actorilor « vom juca piesa muzical, o vom interpreta ca pe o partitură muzicală ». Există un drum fals spre Beckett: să vii cu prejudecata sau cu eronata înţelegere că de fapt ceea ce cauţi este simbol, alegorie, metafizică sau soluţii la probleme. Beckett nu este un filosof. El încearcă în dramaturgie să creeze vizual, scenic şi sonor, prin cuvînt, metafore ale condiţiei umane prin care vrea să comunice cu fiinţa umană.

— Beckett a fost acceptat în cercurile literare, dramatice, academice ca unul din marii scriitori ai secolului XX. Cum apreciaţi impactul lui Beckett asupra publicului larg?

MARTIN ESSLIN: Cînd lucram la BBC cel mai impresionant lucru erau scrisorile primite de la oameni simpli care ascultau întîmplător la radio un text de Beckett şi ne mulţumeau pentru transmisie. « N-am auzit de scriitorul acesta, dar viaţa parcă ni s-a schimbat de cînd l-am ascultat piesa ». Era într-adevăr emoţionant cum se apropiau aceşti oameni fără pretenţii intelectuale de scrierile dramaturgului şi cum le receptau mesajul. Acesta este adevăratul impact cu publicul al lui Beckett. Alan Schneider, unul din cei mai buni regizori ai săi, l-a întrebat odată care este sensul piesei *Sfîrşit de partidă*. Beckett i-a răspuns că nu-i nimic altceva decît un zgomot de fond, precum cel de la ţeava de eşapament. Scriitorul nu a făcut nici un calambur. Cu alte cuvinte, ce spunea el în piesă era ca o parte din tine care iese afară. Prin acest exemplu vreau să remarc că Beckett este foarte pe pămînt, nu-i este teamă să folosească nici o asociaţie care este logică. Pentru orice lucru apelează la cuvîntul cel mai simplu, cel mai concret. Din asta se poate învăţa foarte mult.

JAMES CALDER: « Stagiunea Samuel Beckett » a fost un mare succes de presă şi de public. Mulţi veneau pentru prima oară la o reprezentaţie cu o piesă de Beckett şi au fost impresionaţi. Reacţia lor este încurajatoare pentru noi să continuăm şi în viitor asemenea acţiuni culturale.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

JAMES KNOWLSON: Căutarea sensului care obsedează critica, dar și publicul, se opune uneori înțelegerii adevăratului mesaj al creației sale, adică adevărurile umane profunde — cum spunea Martin Esslin. Sentimentul pierderii, al absenței, al suferinței și tandreței creează o punte între oameni și națiuni. Deținuții care au vizionat în Statele Unite *Așteptîndu-l pe Godot* au sesizat instinctiv aceste idei. Ei au fost copleșiți de piesă. Au simțit nemijlocit cine este Godot. Pentru ei era ceva ce le dădea un înțeles pe care-l așteptau, un cuvînt, o parolă, o eliberare. La «Stagiunea Beckett» mulți spectatori veneau cu prejudecata că scriitorul este un autor dificil și sofisticat. Experiența s-a dovedit fascinantă. La conferințe, dezbateri, spectacole, filme au participat spectatori de naționalități diferite, cu puncte de vedere diverse asupra artistului, unii specializați în Beckett, alții văzîndu-i pentru prima oară producțiile. Dar cu toții au descoperit în creațiile sale sensuri adînci și emoții.

Dialog realizat de LUDMILA PATLANJOGLU

Jean Louis Barrault în *Ohio Impromptu*, regia Pierre Chabert ▶

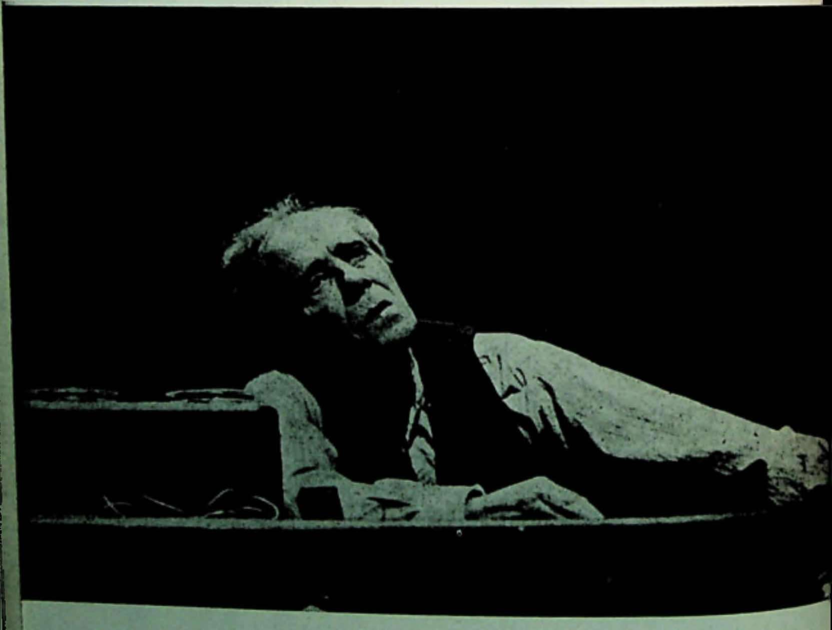
@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Max Wall în *Ultima bandă*, spectacol aniversar Beckett la «Riverside Studios» din Londra

Pierre Chabert în *Ultima bandă*, în direcția de scenă a lui Samuel Beckett ▶

Devenită emblemă fantastică, gura actriței Madeleine Renaud. *Pas moi*, punere în scenă realizată de Beckett însuși, Thèâtre d'Orsay, 1975 ▶▶



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

CONFRUNTĂRI BECKETTIENE

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Ultimul

BECKETT

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

EU NU

Scena în întuneric, cu excepţia Gurii care se află sus, în dreapta faţă de public, la 2,5 m de la nivelul scenei, uşor luminată în prim-plan şi de dedesubt. Restul feţei este în umbră. Microfonul invizibil. Cel care ascultă, jos pe scenă, în stînga faţă de public, o siluetă în picioare, înaltă, sex nedefinit, înfăşurată din cap pînă în picioare cu o pelerină neagră, cu glugă. O învăluie o lumină slabă, stă pe un podium invizibil aflat în diagonală la 1m. înălţime. Din atitudinea sa îţi dai seama că este îndreptat spre Gură şi o urmăreşte cu atenţie. Gura, fără viaţă pe tot parcursul, cu excepţia celor patru mişcări scurte care au fost indicate. Vezi nota. Pe măsură ce lumina se stinge în sală, în spatele cortinei vocea gurii se aude neinteligibil. Sala în întuneric. Vocea continuă după cortină neinteligibil cam zece secunde. Ridicarea cortinei se face fără indicaţii speciale de text, şi se aşteaptă un timp pînă ce atenţia este concentrată spre:

GURA: afară . . . în lumea asta . . . lumea asta . . . lucru mic şi neînsemnat . . . înainte de vreme. . . uitat de Dum — ce? . . . fată? . . . da . . . fetiţă . . . în această . . . afară în această . . . înainte de a-i veni vremea . . . o gaură uitată de Dumnezeu . . . numită . . . numită . . . nu contează . . . părinţi necunoscuţi . . . despre care nu se ştie nimic . . . da . . . el a dispărut . . . fără urmă . . . imediat după ce şi-a încheiat nădragii . . . ea la fel . . . opt luni mai tîrziu . . . aproape la ţanc . . . deci fără nici o iubire . . . ca asta a scăpat . . . nici o iubire . . . aşa cum de obicei îi oferi . . . unui prunc fără grai . . . în casă . . . nu . . . într-adevăr . . . nici măcar asta într-un fel sau altul . . . nici un fel de iubire . . . într-un alt moment al vieţii . . . o astfel de legătură tipică . . . nimic de remarcat pînă la 60 cînd — . . . ce? . . . 70? . . . Doamne! . . . ajunge spre 70 . . . hoinărind pe cîmp . . . căutînd fără ţintă ciuboţica cucului . . . să facă o coroniţă . . . numai cîţiva paşi apoi stă . . . privind în gol . . . mai departe . . . cîţiva paşi încă . . . se opreşte priveşte iar . . . şi tot aşa . . . lăsîndu-se în voia soartei . . . cînd fără veste . . . toate au dispărut . . . toate chiar şi acea lumină matinală de aprilie . . . şi ea s-a pomenit în — . . . ce? . . . cine? . . .

---

* *Not I*, 1972.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

nu ! . . . ea ! . . . *(Pauză şi mişcare 1)* . . . s-a pomenit în întuneric . . . şi mai exact . . . în nesimţire . . . în nesimţire . . . căci mai putea să audă încă bîzîitul . . . aşa-zis . . . în urechi . . . şi o rază venea şi pleca . . . venea şi pleca . . . asemeni unei raze de lună . . . rătăcind . . . intrînd şi ieşind din nori . . . dar atît de mohorîtă . . . simţind . . . simţindu-se atît de amorţită . . . ea nu ştia . . . în ce poziţie se află . . . închipuieşte-ţi ! . . . în ce poziţie era? . . . fie în picioare . . . fie aşezată . . . dar creierul . . . ce? . . . îngenunchind? . . . da . . . fie ridicîndu-se . . . fie stînd jos . . . fie îngenunchind . . . fie zăcînd . . . dar creierul încă . . . încă într-un fel . . . pentru că primul ei gînd a fost . . . oh mult timp după aceea . . . cînd brusc o străfulgerare . . . cum fusese ea învăţată să creadă . . . cu ceilalţi neisprăviţi . . . într-un îndurător . . . *(Rîs scurt)* . . . Dumnezeu . . . *(Rîs plin)* . . . primul gînd a fost . . . oh mult timp după aceea . . . cînd brusc o străfulgerare . . . ea a fost pedepsită . . . pentru păcatele sale . . . dintre care apoi cîteva . . . ca dovadă dacă mai era nevoie de vreo dovadă . . . i-au fulgerat prin minte . . . unul cîte unul . . . apoi alungate ca prosteşti . . . oh mult timp după aceea . . . pe măsură ce alunga gîndul . . . îndată ce şi-a dat brusc seama . . . treptat a înţeles . . . că nu suferea . . . închipuieşte-ţi ! . . . fără suferinţă ! . . . într-adevăr nu-şi putea aminti . . . dinăuntru . . . cînd suferise mai puţin . . . în afară de cazul cînd bineînţeles ea a fost . . . sortită să sufere . . . ha ! . . . destinată să sufere . . . ca în vremurile ciudate . . . din viaţa sa . . . cînd intenţionase clar să se distreze . . . ea a fost de fapt . . . nu a avut nici o plăcere . . . nici cea mai neînsemnată . . . în care caz desigur . . . noţiunea de pedeapsă . . . pentru un păcat sau altul . . . sau pentru soartă . . . sau pentru nici un motiv deosebit . . . de dragul pedepsei . . . lucru pe care ea îl înţelesese perfect . . . noţiunea de pedeapsă . . . care îi apăruse mai întîi ei . . . cum fusese ea educată să creadă . . . cu ceilalţi neisprăviţi . . . într-un îndurător . . . *(Rîs scurt)* . . . Dumnezeu . . . *(Rîs plin)* . . . i-a venit ideea asta . . . apoi a renunţat la ea . . . ca la o prostie . . . poate nu era chiar o prostie . . . la urma urmei . . . şi aşa mai departe . . . toate astea . . . zadarnice argumente . . . pînă cînd un alt gînd . . . oh mult după aceea . . . brusc o străfulgerare . . . într-adevăr foarte prostească dar — . . . ce? . . . bîzîitul? . . . da . . . tot timpul bîzîitul . . . aşa-zis . . . în urechi . . . deşi de fapt . . . nu suna deloc în urechi . . . în ţeastă . . . geamăt înăbuşit în ţeastă . . . şi tot timpul această licărire sau rază . . . ca raza de lună, . . . dar poate nu . . . cu singuranţă nu . . . mereu aceeaşi pată . . . cînd strălucitoare . . . cînd difuză . . . dar mereu aceeaşi pată . . . de parcă nici o lună nu putea . . . nici . . . nici luna . . . toate aparţinînd aceleiaşi dorinţe de . . . a chinui . . . deşi de fapt din acest punct de vedere . . . nici măcar . . . o durere . . . pînă acum . . . ha . . . ! pînă acum . . . celălalt gînd apoi . . . mult după . . .

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

brusc o străfulgerare . . . foarte prostească . . . într-adevăr dar foarte în firea ei . . . într-un fel . . . că ea ar face bine să . . . geamă . . . . din cînd în cînd . . . să se zvîrcolească ea nu putea . . . ca într-o agonie adevărată . . . dar nu putea . . . nu putea să ajungă s-o facă . . . vreun defect în masca ei . . . incapabilă de înşelătorie . . . sau maşinăria . . . mai curînd maşinăria . . . atît de dezmembrată . . . niciodată nu primea mesajul . . . ori neavînd putere să răspundă . . . ca împietrită . . . neputînd să scoată un sunet . . . nici un sunet . . . nici un fel de sunet . . . nici un strigăt de ajutor de pildă . . . dacă s-ar fi simţit în stare să . . . ţipe . . . *(Ţipete)* . . . apoi ascultă . . . *(Linişte)* ţipă din nou . . . *(Ţipete din nou)* . . . apoi ascultă iar . . . *(Linişte)* . . . nu . . . de asta a scăpat . . . toate tac ca mormîntul . . . nici o parte — . . . ce? . . . bîzîitul? . . . da . . . toate tac în afară de bîzîit . . . aşa-zis . . . nici o parte din ea nu mişcă . . . încît să poată simţi . . . doar pleoapele . . . după cît se pare . . . se deschid şi se închid . . . refuză lumina . . . reflex i se spune . . . nici un fel de sentiment . . . doar pleoapele . . . chiar în cele mai bune clipe . . . cine le simte? . . . deschizîndu-se închizîndu-se toată această umezeală . . . doar creierul încă . . . încă de ajuns . . . o foarte mult încă ! . . . în acest moment . . . controlează . . . are sub control . . . să pună la îndoială pînă şi asta . . . căci în acea dimineaţă de aprilie . . . aşa gîndea . . . în acea dimineaţă de aprilie . . . fixînd . . . un clopot îndepărtat . . . în timp ce se grăbea spre el . . . fixîndu-l . . . ca nu cumva să-i scape . . . toate s-au dus . . . toată acea lumină . . . de la sine . . . fără nici . . . nici . . . un efort din partea ei . . . şi aşa mai departe . . . aşa gîndea ea . . . zadarnice întrebări . . . şi toate moarte totuşi . . . dulcea linişte ca de mormînt . . . cînd deodată . . . încet încet . . . ea îşi dădea seama — . . . ce? . . . bîzîitul? . . . da . . . toate moarte în afară de bîzîit . . . cînd deodată ea îşi dădea seama . . . cuvintele veneau — . . . ce? . . . cine? . . . nu! . . . ea! . . . *(Pauză şi mişcare 2)* . . . închipuieşte-ţi . . . cuvintele veneau . . . o voce pe care nu o recunoştea . . . la început . . . e atît de mult de cînd o auzise . . . apoi a trebuit în cele din urmă să recunoască . . . nu putea fi o alta . . . decît a ei însăşi . . . anumite sunete vocalice . . . pe care nu le auzise niciodată . . . în altă parte . . . astfel încît oamenii . . . o priveau fix . . . în rarele prilejuri . . . o dată sau de două ori pe an . . . mereu iarna dintr-un motiv ciudat . . . fixînd-o fără să înţeleagă . . . şi acum acest şuvoi . . . şuvoiul monoton . . . la care niciodată . . . dimpotrivă . . . aproape mută . . . zi de zi . . . cum a supravieţuit ea ! . . . pînă şi la tîrguieli . . . cumpărînd . . . în centrul aglomerat . . . supermagazinul . . . tocmai dînd lista . . . cu sacoşa . . . vechea sacoşă neagră de cumpărături . . . apoi stînd acolo în picioare aşteptînd . . . oricît . . . în mijlocul mulţimii . . . nemişcată . . . privind în gol . . . ca de obicei cu gura pe jumătate deschisă . . . pînă cînd îi dădeau . . . sacoşa înapoi

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

în mînă . . . apoi plătește și pleacă . . . nu mai mult de un la revedere . . . cum a supraviețuit ea ! . . . și acum acest șuvoi . . . neînțelegînd nici jumătate din el . . . nici un sfert . . . nici o iotă . . . din ce spunea . . . închipuiește-ți ! . . . nici o iotă din ce spunea . . . pînă cînd a început să încerce să . . . se înșele pe ea însăși . . . nu era deloc a ei . . . nu era vocea ei deloc . . . și fără îndoială ar fi . . . ar fi fost vital s-o facă . . . era pe cale să . . . după lungi eforturi . . . cînd deodată simți . . . încet încet ea simți . . . buzele mișcîndu-se . . . închipuiește-ți ! . . . buzele ei mișcîndu-se ! . . . desigur pînă atunci ea nu le mai simțise . . . și nu numai buzele . . . obrajii . . . fălcile . . . toată fața . . . toate astea — . . . ce? . . . limba? . . . da . . . limba din gură . . . toate aceste contorsiuni fără de care . . . nu există nici o rostire . . . și totuși în mod obișnuit . . . nu se simte deloc . . . atît de prins ești . . . de ce spui . . . întreaga ființă . . . se agață de vorbe . . . astfel încît ea nu numai că trebuia . . . să renunțe . . . să recunoască singură . . . chiar vocea ei . . . dar acest alt groaznic gînd . . . oh mult timp după . . . brusc străfulgerarea . . . chiar mai oribil decît s-ar putea . . . sentimentul acela revenea . . . închipuiește-ți ! că revenea . . . pornind din vîrf . . . alunecînd în jos . . . toată mașinăria . . . dar nu . . . de asta a scăpat . . . gura singură . . . pînă acum . . . ha ! . . . pînă acum . . . apoi gîndindu-se . . . mult timp după aceea . . . brusc străfulgerarea . . . nu mai poate continua . . . toate astea . . . toate acelea . . . șuvoi monoton . . . încordîndu-se să înțeleagă ceva . . . și gîndurile ei . . . încercînd să le înțeleagă . . . toate — . . . ce? . . . bîzîitul? . . . da . . . tot timpul bîzîitul . . . așa-zis . . . toate astea laolaltă . . . închipuiește-ți ! . . . întreg trupul sfîrșit . . . numai gura . . . buzele . . . obrajii . . . fălcile . . . niciodată — . . . ce? . . . limba? . . . da . . . buze . . . obraji . . . fălci . . . limbă . . . nu stau pe loc o clipă . . . gura nu tace . . . șuvoi de cuvinte . . . în auz . . . de fapt în auzul ei . . . neînțelegînd nici pe jumătate . . . nici un sfert . . . nici măcar o iotă din ce spune . . . închipuiește-ți ! . . . nici măcar o iotă din ce spune . . . și neputînd să se oprească . . . neputîndu-l opri . . . ea care cu o clipă mai înainte . . . doar o clipă ! . . . nu putea scoate un sunet . . . nici un fel de sunet . . . acum nu mai poate opri . . . închipuiește-ți ! . . . nu mai poate opri șuvoiul . . . și tot creierul cerșind . . . ceva cerșind în creier . . . cerșind gurii să tacă . . . să se odihnească o clipă . . . numai o clipă . . . și nici un răspuns . . . de parcă n-ar fi auzit . . . sau nu putea . . . nu putea să se odihnească o secundă . . . ca înnebunită . . . toate împreună . . . căznindu-se să audă . . . să le pună cap la cap . . . și creierul delirînd de unul singur . . . încercînd să le găsească vreun sens . . . sau să le facă să se oprească . . . sau în trecut . . . înviind trecutul . . . străfulgerări de peste tot . . . plimbări mai ales . . . plimbîndu-se zilnic . . . zi de zi . . . cîțiva pași apoi . . . oprindu-se . . . privind în gol . . . și pe

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

urmă mai departe . . . cîțiva pași . . . oprindu-se . . . privind din nou . . . și tot așa . . . lăsîndu-se în voia soartei . . . zi de zi . . . sau atunci cînd a plîns . . . singura dată cînd își mai amintea . . . de cînd era copil . . . trebuie să fi plîns ca un copil . . . poate nu . . . nu e esențial pentru viață . . . doar țipătul nașterii ca s-o aducă pe lume . . . răsuflarea . . . apoi deloc pînă cînd această . . . deja babornița . . . stînd jos uitîndu-se fix la mîna ei . . . cînd a fost asta? . . . Crocker's Acres . . . într-o seară pe drum spre casă . . . acasă! . . . o mică movilă din Crocker's Acres . . . amurgul . . . stînd uitîndu-se lung la mîna ei . . . acolo în poală . . . cu palma în sus . . . deodată a văzut-o umedă . . . palma . . . lacrimile . . . după cît se pare . . . ale ei după cît se pare . . . nimeni altcineva pe distanțe de mile . . . nici un sunet . . . doar lacrimile . . . stătea privindu-le cum se usucă . . . toate într-o clipă . . . agățîndu-se de un fir de pai . . . creierul . . . licărind aiurea de unul singur . . . agățîndu-se brusc și iară . . . nimic acolo . . . trecînd la următorul gînd . . . la fel de rău ca vocea . . . mai rău . . . fără sens . . . toate astea laolaltă . . . nu pot . . . ce? . . . bîzîitul? . . . da . . . mereu bîzîitul . . . geamăt înăbușit ca o cascadă . . . și raza licărind din cînd în cînd . . . începînd să se miște în jur . . . ca raza de lună dar nu . . . toate parte din aceeași . . . atent și la asta . . . colțul ochiului . . . toate astea împreună . . . nemaiputînd să continue . . . Dumnezeu este iubire . . . ea va fi purificată . . . înapoi pe cîmp . . . soarele de dimineață . . . aprilie . . . înfundîndu-și fața în iarbă . . . numai ciocîrliile . . . și tot așa . . . încordîndu-se să audă . . . ciudatul cuvînt . . . să-l înțeleagă . . . tot trupul sfîrșit . . . doar gura . . . înnebunită . . . și neputînd să se oprească . . . neoprind-o . . . ceva ea — . . . ceva ea care trebuia să . . . ce? . . . cine? . . . nu! . . . ea! *(Pauză și mișcare 3)* ceva ce ea trebuie să — . . . ce? . . . bîzîitul? . . . da . . . mereu bîzîitul . . . geamăt înăbușit . . . în țeastă . . . și raza . . . rătăcind în jur . . . fără suferință . . . deocamdată ha! . . . deocamdată . . . apoi gîndindu-se . . . mult timp după aceea . . . brusc străfulgerarea . . . probabil ceva ce ea trebuia să . . . trebuia să . . . spună . . . asta să fie? . . . ceva ce ea trebuia să . . . spună . . . acel lucru mic și neînsemnat . . . dinainte de vreme . . . o gaură uitată de Dumnezeu . . . fără iubire . . . de asta a scăpat . . . fără grai zi de zi . . . aproape mută . . . cum a supraviețuit ea! . . . atunci în fața instanței . . . . ce trebuia să-și spună pentru ea . . . vinovată sau nevinovată . . . în picioare femeie . . . vorbește tare femeie . . . stătea acolo privind în gol . . . ca de obicei cu gura jumătate deschisă . . . așteptînd să fie dusă de acolo . . . bucuroasă de mîna de pe brațul ei . . . acum asta . . . ceva ce ar fi vrut să spună . . . cum a fost . . . cum ea — . . . ce? . . . fusese? . . . da . . . ceva ce ar mărturisi cum fusese . . . cum trăise ea . . . trăise mereu . . . vinovată sau nu . . . mereu . . . pînă la 60 . . . ceva ce ea — . . . ce? . . . 70? Doamne! și tot

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

așa pînă la 70 . . . ceva ce ea însăși nu știa . . . n-ar fi înțeles dacă ar fi auzit . . . apoi iertată . . . Dumnezeu este iubire . . . tandră îndurare mereu nouă în fiecare dimineață . . . înapoi pe cîmp . . . dimineață de aprilie . . . cu fața în iarbă . . . numai ciocîrliile . . . o ridică de acolo . . . pornind cu ea de acolo . . . doar cîțiva . . . ce? asta nu? . . . nici o legătură cu asta? . . . ea nu putea să spună nimic? . . . foarte bine . . . nu putea spune nimic . . . să încerce altceva . . .să se gîndească la altceva . . . oh mult timp după aceea . . . brusc o străfulgerare . . . nu nici asta . . . foarte bine . . . atunci altceva încă o dată . . . și tot așa . . . a înțeles în cele din urmă . . . gîndește totul îndelung . . . apoi iertată . . . înapoi în — . . . ce? . . . iar asta nu? . . . nici o legătură cu asta . . . nimic la care să se gîndească? . . . foarte bine . . . nimic de spus . . . nimic la care să se gîndească . . . nimic ea — . . . ce? . . . cine? . . . nu! . . . ea! . . . *(Pauză și mișcare 4)* . . . lucrul mic și neînsemnat . . . ieșit înainte de vreme . . . gaura uitată de Dumnezeu . . . nici o iubire . . . de asta a scăpat . . . fără grai . . . zi de zi . . . aproape mută . . . chiar și cu sine . . . niciodată cu glas tare . . . nu întotdeauna . . . cîteodată brusc un impuls . . . o dată sau de două ori pe an . . . mereu iarna din cîte un motiv ciudat . . . lungile seri . . . orele de întuneric . . . brusc un impuls să . . . să spună . . . apoi dă năvală afară oprește pe primul care-i iese în cale . . . lîngă closetul cel mai apropiat . . . începe să-i dea drumul . . . șuvoi monoton . . . umplutură nebună . . . jumătate din vocale incoerente . . . nimeni n-o poate înțelege . . . pînă cînd vede cum e privită . . . apoi moare de rușine . . . se tîrăște înapoi în . . . o dată sau de două ori pe an . . . mereu iarna din cîte un motiv ciudat . . . lungi ore de întuneric . . . acum asta . . . asta . . . mai repede tot mai repede . . . cuvintele . . . creierul . . . licărind undeva ca nebun . . . repede se agață . . . acolo nimic . . . în altă parte . . . încearcă în altă parte . . . tot timpul . . . cerșind ceva . . . ceva în ea . . . cerșind . . . cerșind ca totul să se oprească . . . neîmplinită . . . rugăciune neîmplinită . . . sau neauzită . . . prea slabă . . . și tot așa . . . continuînd . . . încercînd . . . neștiind ce . . . ce încerca . . . ce să încerce . . . întregul trup ca și cum s-ar fi sfîrșit . . . numai gura . . . ca înnebunită . . . și tot așa . . . continuînd . . . . ce? . . . bîzîitul? . . . da . . . mereu bîzîitul . . . geamătul înăbușit ca o cascadă . . . în țeastă . . . și raza bîjbîind în jur . . . fără durere . . . pînă acum . . . ha! . . . pînă acum . . . toate alea . . . continuînd . . . neștiind ce . . . ce era ea — . . . ce? . . . cine? . . . nu! . . . ea! . . . Ea *(Pauză)* . . . ce-ncerca . . ce să încerce . . . nu contează . . . continuă *(Cortina începe să coboare)* . . . înțelegînd în cele din urmă . . . și înapoi . . . Dumnezeu este iubire . . . îndurare tandră . . . mereu nouă în fiecare dimineață . . . înapoi pe cîmp . . . dimineața de aprilie . . . cu fața în iarbă . . . numai ciocîrliile . . . o ridică —

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

(Cortina coboară în întregime. Sala e în întuneric. Vocea continuă dincolo de cortină, neinteligibil zece secunde, încetează în timp ce în sală se aprinde lumina)

Notă:

Mişcarea este ca o simplă ridicare şi cădere a braţelor pe lateral într-un gest de compasiune neputincioasă. Ea descreşte cu fiecare repetare încît este abia perceptibilă a treia oară. Va fi doar o scurtă pauză în timp ce Gura îşi revine după refuzul vehement de a ceda locul unei a treia persoane.

ATUNCI

Cortina. Scena în întuneric. Lumina creşte descoperind, la aproximativ trei metri înălţime de la nivelul scenei, chipul personajului. Un chip bătrîn, palid. Capul înclinat uşor spre spate, ca şi cum ar fi văzut de sus. Părul lung, alb, căzut peste urechi. Vocile A.B.C. sînt ale personajului venind spre el din ambele părţi şi de sus. Ele se înlănţuie fără întrerupere, cu excepţia pauzelor indicate. Vezi nota.

Linişte 7 secunde. Ochii sînt deschişi. Respiraţia se aude încet, regulat.

A: Atunci cînd te-ai întors ultima oară să vezi dacă ruina mai era acolo unde copil te ascundeai cînd a fost asta *(ochii se închid, lumina scade uşor)* zi mohorîtă şi ai luat tramvaiul 11 pînă la capăt şi de acolo pe jos mai departe nici un tramvai toate sînt demult duse atunci cînd te-ai întors să vezi dacă ruina mai era acolo unde copil te ascundeai acea ultimă oară nici un tramvai cît vezi cu ochii doar vechile şine cînd a fost asta

C: cînd te-ai adăpostit de ploaie iarna ploua mereu atunci la Muzeul Portretelor apărat de frigul şi ploaia din stradă strecurîndu-te înăuntru cînd nimeni nu se uita şi prin săli tremurînd ud ai găsit un loc să te aşezi o bancă de marmură ca să răsufli şi să te usuci pe urmă la dracu ai ieşit de acolo cînd a fost asta

B: pe piatră împreună la soare pe piatră la marginea crîngului şi cît vedeai cu ochii grîul care se cocea voi din cînd în cînd jurîndu-vă iubire

* *That time*, 1974

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

un murmur doar fără să vă atingeți sau altceva de acest fel tu la un capăt al pietrei ea la celălalt capăt piatră joasă și lungă ca acelea de moară fără nici o privire pur și simplu acolo pe piatră în soare cu spatele la crîng uitîndu-vă la grîul copt sau cu ochii închiși și în jur totul nemişcat nici un semn de viață nici un suflet nici un sunet

A: numaidecît cu feribotul și spre strada mare cu sacul de dormit nici la dreapta nici la stînga la naiba vechile locuri vechile nume suind drept în sus de la chei pînă la strada mare și acolo nici urmă de cablu decît bătrînele şine ruginite cînd a fost asta trăia mama oh Doamne toate sînt duse de mult atunci cînd te-ai întors ultima oară ca să vezi dacă ruina mai era acolo unde copil te ascundeai ruina unei nebunii nebunia cui

C: trăia mama ta toate sînt duse de mult s-a ales praful de tot neamul tu ultimul pe lespede în vechiul palton verde ghemuit în brațele tale ale cui altcuiva pentru un pic de căldură ca să te usuci apoi la dracu afară de acolo mai departe pînă la următorul adăpost unde nu era nimeni numai tu însuți şi ciudatul paznic moțăind cu papucii săi de pîslă nici un sunet nu se auzea numai din cînd în cînd tîrşîitul pîslei apropiindu-se apoi stingîndu-se în depărtare

B: în jur totul nemişcat numai frunzele şi spicele și voi nemișcați pe piatră ca năuci nici un sunet nici un cuvînt numai din cînd în cînd un murmur pentru a vă jura iubire singura pricină de lacrimi pînă să se usuce de tot acel gînd se ivea printre celelalte dezvăluia această scenă

A: Mutul poate Nebunia Mutului un picior de turn încă în picioare restul moloz şi urzici nici un prieten nici un cămin poate doar acela de pe bac unde era ea cu tine atunci era cu tine încă numai o noapte pînă dimineața debarcai și reveneai peste o zi ca să vezi dacă ruina mai era acolo unde niciodată nu venea nimeni unde copil te strecurai să te ascunzi toată ziua pe o piatră printre urzici cu cartea ta cu poze

C: și acolo la un moment dat cînd ai ridicat capul și ai deschis ochii o pată întinsă de ulei neagră de vreme și murdărie cineva celebru la vremea lui vreun bărbat vreo femeie sau chiar un copil celebru poate un tînăr prinț sau o prințesă un oarecare tînăr prinț sau o prințesă cu sînge întunecat de vreme în spatele geamului unde puțin cîte puțin sub ochii tăi căscați încercînd să deslușească ți s-a năzărit un chip care te-a făcut să te răsucești pe lespede ca să vezi cine era acolo lîngă tine atît de aproape

B: pe piatră la soare privind grîul sau cerul sau cu ochii închiși nimic de văzut pînă în zare decît grîul care se cocea și cerul albastru jurîn-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

du-vă din cînd în cînd iubire doar un murmur lacrimi desigur pînă să se usuce de tot în mijlocul gîndurilor care te frămîntau amintiri care au fost poate cu mult înapoi în copilărie sau și mai și în pîntecele mamei sau acel bătrîn negustor de porțelanuri cu mult înainte de Cristos născut cu părul lung cărunt

C: niciodată același după aceea niciodată întru totul același nimic nou în asta era acea întîmplare obișnuită după care nu poți niciodată să fii același tîrîndu-te ani de-a rîndul cufundat pînă la gît în încurcăturile tale obișnuite bolborosindu-ți ție însuți cui altcuiva că nu ai mai fost niciodată la fel după aceea

A: sau purtînd cu tine însuți cu cine altcineva conversații imaginare cu voce tare iată copilăria ta zece unsprezece ani pe o piatră printre urzici uriașe născocind acolo cînd o voce cînd alta pînă răgușeai și toate vocile sunau la fel pînă tîrziu în noapte în beznă sau în lumina lunii și ceilalți băteau drumurile în căutarea ta

B: sau la fereastră în întuneric ascultînd cucuveaua cu capul golit de gînduri era greu de crezut din ce în ce mai greu de crezut că ai putut jura cuiva iubire sau că cineva ți-a jurat ție pînă cînd nu mai vedeai în asta decît una din acele întîmplări născocite de tine ca să nu lași să pătrundă nimicul doar una din acele vechi povești de stăvilit nimicul să-și reverse giulgiul peste tine

(Liniște 3 secunde. Ochii se deschid. Lumina crește ușor. Se aude respirația. 7 secunde)

C: niciodată același dar la fel cînd pentru numele lui Dumnezeu ți-ai spus vreodată Eu în viața ta ei haide *(Ochii se închid. Lumina scade ușor.)* ai putut vreodată să-ți spui ție însuți Eu într-un moment de răscruce al vieții tale iată un cuvînt mare pe care îl aveai mereu pe buze înainte ca ele să sece de tot viața ta mereu dintr-o cotitură în alta dar niciodată decît prima și ultima cotitură atunci un viermișor ghemuit în norii de unde te-au tras afară — te-au spălat și te-au curățat nici o cotitură după aceea niciodată n-ai mai fost altul nici o privire înapoi după aceea atunci a fost sau altădată

B: murmurînd povești împreună pe piatră la soare sau atunci împreună pe potecă spre chei sau împreună pe nisip atunci și pornind de la asta puteai reface mereu împreună undeva la soare pe potecă în josul rîului în asfințit și fragmente de epave plutitoare venind din urmă purtate de curent mai departe sau șobolanul mort prins în păpuriș venind spre tine luat mai departe de apă pînă nu l-ai mai putut vedea

A: atunci cînd te-ai întors să vezi dacă mai era acolo ruina unde copil te ascundeai acea ultima oară cățărîndu-te pe chei spre strada mare

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ca să prinzi tramvaiul 11 nici la dreapta nici la stînga cu un singur gînd în cap la naiba cu vechile locuri vechile nume doar cu capul plecat iuţind pasul pînă sus şi acolo stînd cu sacul de dormit în mînă şi aştep-tînd ca adevărul să iasă la lumină

C: cînd ai pornit fără să ai habar cine erai încercînd să vezi cum ar merge aşa în neştire nici o idee despre cine spunea ce spuneai tu în care minte te găseai întemniţat al cui geamăt îl scoteai asta a fost atunci sau altă dată singur cu portretele morţilor înnegrite de murdărie şi de vechime şi datele încrustate pe rame ca să nu te înşeli asupra secolelor necrezînd că ai putea să fii tu pînă te-au scos afară în ploaie la ora închiderii

B: nu-i priveai chipul niciodată nu te-ai întors spre ea nici ea spre tine mereu paraleli ca cele două capete ale unei osii niciodată întorşi unul spre altul nimic decît două pete difuze la marginea cîmpului fără să vă atingeţi sau altceva de felul ăsta mereu spaţiul între voi măcar un centimetru nici o atingere a cărnii şi a sîngelui aproape ca două umbre dacă n-ar fi fost jurămintele

A: nici un tramvai pentru a merge acolo aşa că atunci ce urma să faci nici vorbă de întrebări nici un singur cuvînt către semeni atîta timp cît mai trăieşti aşa că în cele din urmă încovoiat mergi pe jos pînă la gară ajungi aşa încovoiat de spate acolo totul închis bătut în scînduri Capătul Doric al reţelei de Sud-Est totul închis coloana năruindu-se ce era să mai faci.

C: ploaia şi veşnica hoinăreală încercînd s-o inventezi pe măsură ce te inventezi încercînd să vezi cum poate schimba asta ceea ce n-a fost poate n-a fost nici veşnica hoinăreală pînă la transformarea fiinţei în ceva clătinîndu-se şi mormăind prin toată parohia pînă ce gura se usucă şi capul seacă şi picioarele oricui ar fi se usucă şi ăsta orice ar fi se dă bătut

B: nemişcaţi mereu nemişcaţi acolo pe piatră sau acolo pe dune întinşi paralel pe nisip la soare privind cerul sau cu ochii închişi azur negru azur negru nemişcaţi unul lîngă altul scena iese la suprafaţă şi o revezi acolo unde s-a petrecut

A: te-ai dat bătut şi te-ai aşezat pe trepte în razele palide ale dimineţii nu acele trepte nu au fost atinse de raze niciodată în altă parte atunci ai renunţat şi ai plecat să te aşezi în altă parte pe o altă treaptă sub razele palide un prag de uşă să spunem un prag al cuiva aşteptînd să vină noaptea ora de îmbarcare şi să pleci dracului de acolo fără a avea nevoie de somn nicăieri la dracu vechile locuri vechile nume trecătorii oprindu-se să privească cu gura căscată la tine priviri fugare apoi tre-cînd trecînd mai departe urmîndu-şi drumul pe partea cealaltă

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

B: nemişcaţi unul lîngă celălalt la soare înainte ca imaginea să se întunece şi să dispară fără să vă fi mişcat mai mult decît cele două greutăţi ale unei haltere numai pleoapele şi din cînd în cînd buzele ca să jure iubire şi împrejur totul nemişcat nici o mişcare nici un zgomot doar frunzele foşnind uşor în crîngul din spate sau spicele sau iarba sau păpurişul ca şi cum ar fi fost un om prin apropiere dar nici urmă de om sau animal nici urmă sau sunet pînă în zare

C: întotdeauna iarna atunci ploaia mereu furişîndu-te undeva cînd nimeni nu se uita departe de stradă de frig şi ploaie în vechiul palton verde moştenit de la tatăl tău locuri în care nu trebuia să plăteşti intrarea ca Biblioteca Publică trăiască cultura gratuită o binefacere pentru cei fără adăpost sau Oficiul Poştal acela era un alt loc altădată

A: ghemuit pe pragul uşii în vechiul tău palton verde sub razele palide cu sacul de dormit inutil pe genunchi neştiind unde erai treptat nemaidîndu-ţi seama unde sau cînd sau de ce erai singur pe lume la fel ca atunci pe piatră copil pe piatra unde nimeni nu venea niciodată *(Linişte 3 secunde. Ochii se deschid. Lumina creşte uşor. Se aude respiraţia. 7 secunde.)*

B: sau singur în aceleaşi scene născocind astfel povestea încît să nu laşi să pătrundă nimicul pe piatră *(Ochii se închid. Lumina scade uşor)* singur la capătul pietrei cu grîul şi azurul sau poteca spre chei cu fantomele catîrilor şobolanului înecat sau pasărea sau cine ştie ce gînganie plutind în flăcările apusului pînă cînd nu mai puteai s-o vezi nimic nu mişca numai apa şi soarele coborînd pînă la stingere şi dispăreai şi tu o dată cu toate

A: nimeni n-a venit vreodată decît copilul pe piatră printre urzicile uriaşe în lumina apusului strecurîndu-se prin zidul prăbuşit cufundat în cartea sa pînă tîrziu în noapte cu melancolia şi lumina lunii şi ceilalţi bătînd drumurile în căutarea lui el împărţindu-se în doi sau mai mulţi stînd la taifas vorbindu-şi sieşi ţinîndu-şi tovărăşie acolo unde nimeni nu venea vreodată

C: întotdeauna iarna atunci iarna fără sfîrşit cît e anul de lungă ca şi cînd niciodată cu anul nu se putea sfîrşi timpul nu putea să meargă mai departe atunci la Oficiul Poştal toată zarva Crăciunului ai prins momentul să te strecori înăuntru departe de stradă cînd nimeni nu se uita la adăpost de frig şi de ploaie deschizînd uşa ca oricare altul şi drept la masa cu toate formularele şi tocurile pe stativele lor te prăbuşeai pe primul scaun şi aruncai o privire în jur aşa ca variaţie înainte de a aţipi

B: sau atunci singur culcat pe spate în nisip fără nici un jurămînt care să tulbure liniştea cînd era asta mai devreme sau mai tîrziu înainte de venirea ei după plecarea ei sau amîndouă înainte ca ea să vină sau

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

după ce a plecat și tu întors în același loc ar fi putut să fie același vechi loc înainte și după ce șobolanul sau grîul sau spicele îngălbenindu-se sau atunci în nisip cu planorul care trecea pe deasupra atunci cînd te-ai întors curînd după aceea mult timp după aceea

A: unsprezece doisprezece ani în ruină pe piatra plată în mijlocul urzicilor uriașe în întuneric sau la lumina lunii murmurînd mereu cînd o voce cînd alta era copilăria pentru tine și acolo pe trepte sub razele palide te-ai auzit spunînd același lucru la dracu trecătorii oprindu-se să caște gura la scandal întins acolo la soare unde nu era voie cramponîndu-te de sacul de dormit flecărind cu voce tare ochii închiși și părul alb revărsîndu-se de sub pălărie și ai stat astfel sub soarele palid uitînd de toate

C: poate teama de a fi izgonit neavînd evident ce să cauți în acel loc ca să nu mai vorbim de aspectul tău dezgustător de unde această privire aruncată în jur către ticăloșii de semeni mulțumind bunului Dumnezeu încă o dată că așa respingător cum erai nu le semănai pînă cînd ți-ai dat seama că în ciuda repulsiei pe care o stîrneai ai fi putut la fel de bine să nu fi fost acolo sub toate privirile alea care alunecau pe deasupra sau treceau prin tine ca prin fum sau asta a fost altădată alt timp alt loc alt timp

B: planorul trecînd pe deasupra nici o schimbare aceleași ceruri albastre nimic nu s-a schimbat vreodată doar ea acolo nu cu tine la dreapta ta întotdeauna lîngă mîna ta dreaptă la marginea cîmpului și din cînd în cînd în marea liniște un murmur atît de slab că ea te iubea greu de crezut chiar tu ai născocit povestea asta pînă acum ultima oară în sfîrșit

A: inventînd toată istoria treptat stînd pe pragul ușii în timp ce te reinventai a milioana oară uitînd unde erai și ce însemna nebunia Mutului și tot restul ruina copilului pe care te-ai întors să o cauți ca să te ascunzi din nou pînă se înnoptează și vine ora plecării vine această oră

C: biblioteca iată un alt loc un alt timp atunci cînd ai prins momentul să te strecori înăuntru ca să te adăpostești de frig și de ploaie cînd nimeni nu se uita atunci s-a întîmplat ceva după aceea n-ai mai fost niciodată același niciodată n-ai mai putut să fii același era ceva în legătură cu praful ți-a spus ceva stînd la marea masă rotundă cu o droaie de boșorogi aplecați pe pagini în tăcere

B: ultima oară cînd ai încercat și nu ai mai putut la fereastră în întuneric și cucuveaua luîndu-și zborul să țipe la altcineva sau înapoi la arborele său găunos cu guzgani nici un sunet ore întregi ore la rînd nici un singur sunet cînd ai încercat și ai încercat și n-ai mai avut cuvinte care

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

să rețină în afară nimicul astfel că te-ai dat bătut ai renunțat acolo la fereastră în bezna nopții sau la lumina lunii ai renunțat pentru totdeauna și l-ai lăsat să pătrundă și nu-i mai rău decît înainte un mare giulgiu înfășurîndu-te în falduri din cap pînă în picioare și nu-i mai rău decît înainte mai puțin sau nimic

A : înapoi jos pe chei cu sacul de dormit și vechiul palton verde moștenit de la tatăl tău tîrît pe pămînt și părul alb revărsîndu-se de sub pălărie cînd a venit ora de coborîre pe chei nici la dreapta nici la stînga la dracu vechile locuri vechile nume cu un singur gînd să ajungi înapoi la bord la dracu să ieși de acolo să nu te mai întorci niciodată oare asta a fost altă dată toate astea altă dată a fost vreodată vreun alt timp decît atunci la naiba departe de toate astea și să nu mai revii niciodată

C : nici un sunet doar bătrînele respirații și paginile întoarse cînd brusc praful toată încăperea plină de praf cînd ai redeschis ochii de la podea la tavan nimic decît praf nici un sunet doar ce ți-a spus praful venind plecînd ceva cam așa venit plecat venit plecat nimeni venit nimeni plecat de-abia venit plecat de-abia venit plecat

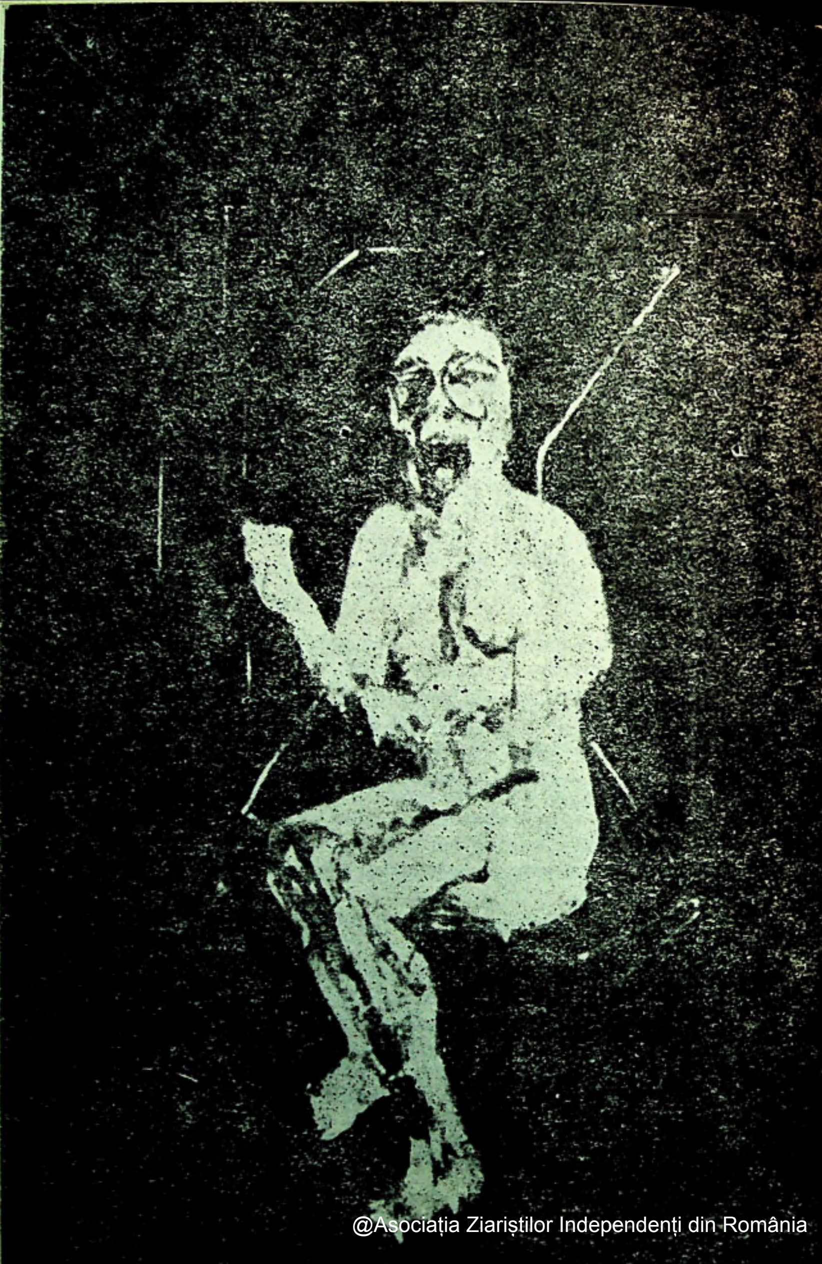
(Liniște 3 secunde. Ochii se deschid. Lumina crește ușor. Respirația care se aude. 7 secunde. Zîmbet, de preferință știrb. Lumina se stinge încet. Cortina.)

Notă:

A.B.C., vocile personajului, se leagă fără soluții de continuitate, cu excepția celor două pauze de 10 secunde. Trecerea de la un moment la altul, fără a fi marcată, va fi totuși perceptibilă. În cazul cînd acest efect nu se va obține datorită diversității contextului și sursei sonore, el va fi realizat mecanic din înregistrare.

Francis Bacon: Studiu pentru doica din *Crucișătorul Potemkin*, 1957

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

OHIO IMPROMPTU

A — ASCULTĂTORUL.
C — CITITORUL.
Cei doi sînt cît mai asemănători.
În mijlocul scenei, singura luminată, o masă obişnuită de lemn alb. Dimensiunea este de aproximativ 2 m pe 1 m. Două scaune de lemn alb, fără spătar. A este aşezat cu faţa la public spre capătul din dreapta al laturii lungi a mesei. Capul aplecat, sprijinit în mîna dreaptă. Nu i se vede faţa. Mîna stîngă o ţine pe masă. Poartă o pelerină lungă neagră. Părul îi e lung şi alb. C este aşezat din profil, la mijlocul laturii scurte din dreapta. Ţine capul aplecat, sprijinit în mîna dreaptă. Mîna stîngă o ţine pe masă. În faţa lu o carte deschisă la ultimele pagini. Poartă o pelerină lungă neagră. Părui îi este lung şi alb.
O pălărie de fetru cu boruri mari în mijlocul mesei.
Lumina creşte încet.
Zece secunde.
C întoarce pagina.
Pauză.
C *(citind):* Puţine au mai rămas de spus. Într-o ultimă . . .
(A bate în masă cu mîna stîngă)
Puţine au mai rămas de spus.
(Pauză. Bătaie în masă)
Într-o ultimă încercare de a-şi găsi împăcarea părăsi locurile unde au stat atîta timp împreună şi se mută într-o cameră pe malul celălalt. Unica fereastră a încăperii se deschidea spre capătul din aval al insulei Lebedelor.
(Pauză)
A sperat că împăcarea îi va veni din înstrăinare. O cameră străină. Un decor străin. Să se ducă zilnic pe unde n-are nimic de împărţit cu nimeni. Să se întoarcă unde n-a avut niciodată nimic de împărţit. Acolo într-o asemenea singurătate a sperat că îşi va găsi întrucîtva împăcarea.
(Pauză)
Zile de-a rîndul putea fi văzut cutreierînd cu paşi rari insula. Ceas de ceas. Cu pelerina lungă neagră indiferent de vreme, şi pe cap cu o pălărie demodată cu boruri mari. Cînd ajungea la capătul insulei întîrzia întotdeauna pentru a contempla cele două braţe ale rîului care se întîlneau în învol-

---

* ***Ohio Impromptu*, 1981**

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

burări jucăuşe şi curgeau unite mai departe. Apoi se întorcea agale pe acelaşi drum.
(Pauză)
În visele sale —
(Bătaie în masă)
Apoi se întorcea agale pe acelaşi drum.
(Pauză)
În visele sale a fost prevenit să nu facă schimbarea. A văzut chipul drag şi a auzit cuvintele mute. Rămîi acolo unde am stat atîta timp împreună umbra mea te va mîngîia.
(Pauză)
N-ar putea —
(Bătaie în masă)
A văzut chipul drag şi a auzit cuvintele mute. Rămîi acolo unde am stat atîta timp împreună, umbra mea te va mîngîia.
(Pauză. Bătaie în masă)
N-ar putea acum să revină? Să-şi recunoască greşeala şi să se întoarcă acolo unde au stat odinioară atîta timp împreună. Doar ei singuri, împărtăşindu-şi atît de multe. Nu. Ceea ce a făcut nu va putea fi desfăcut. Nimic din ceea ce a făcut nu mai poate fi desfăcut. De el însuşi.
(Pauză)
În acel moment de disperare i-a revenit vechea spaimă de întuneric. După atîta timp ca şi cînd nici n-ar fi avut-o vreodată. *(Pauză. Priveşte pagina mai de aproape.)* Da, după atît de mult timp ca şi cum n-ar fi fost niciodată. Şi i-au revenit mai puternice cumplitele simptome descrise în detaliu la pagina 40, paragraful 4.
(C *vrea să caute locul. Dă înapoi paginile. Este oprit de mîna stîngă a lui A. Reia pagina abandonată)* Îi vor fi sortite iar nopţile albe. Ca şi cînd inima i-ar mai fi tînără. Treaz, nemaiîndrăznind să adoarmă pînă (C *întoarce pagina)* se luminează de ziuă.
(Pauză)
Puţine au mai rămas de spus. Într-o noapte —
(Bătaie în masă)
Puţine au mai rămas de spus.
(Pauză. Bătaie în masă)
Într-o noapte, cum sta cu capul între mîini tremurînd din tot corpul, un om se înfăţişă şi spuse m-a trimis — şi rosti numele drag — să te consolez. Pe urmă scoţînd o carte uzată din buzunarul pelerinei lungi şi negre se aşeză şi citi pînă în zori cînd dispăru fără un cuvînt.
(Pauză)

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

După o vreme a reapărut la aceeași oră cu aceeași carte și de data asta fără nici o introducere s-a așezat și a citit-o cu glas tare din scoarță în scoarță pînă s-a luminat de ziuă. Apoi a dispărut fără un cuvînt.
(Pauză)
Astfel din cînd în cînd se ivea pe neașteptate pentru a reciti pînă la capăt trista poveste de-a lungul întregii nopți. Apoi dispărea fără un cuvînt.
(Pauză)
Fără să schimbe o vorbă au devenit aproape o singură ființă.
(Pauză)
Pînă veni în sfîrșit noaptea cînd închizînd cartea la primele licăriri ale zorilor nu a mai dispărut ci a rămas tăcut.
(Pauză)
În cele din urmă a spus. Mi-a trimis vorbă — și aici a rostit numele drag — să nu mai vin. Eu am văzut chipul drag și am auzit cuvintele mute. Nu mai e nevoie să te întorci la el chiar dacă ai putea.
(Pauză)
Astfel trista —
(Bătaie în masă)
Am văzut chipul drag și am auzit cuvintele mute. Nu mai e nevoie să te întorci la el chiar dacă ai putea.
(Pauză. Bătaie în masă)
Astfel, trista poveste rostită pentru ultima oară, au rămas alături împietriți. Prin singura fereastră zorii nu revărsau nici o rază. Din stradă nici un zgomot de trezire. Sau poate cufundați în cine știe ce gînduri n-au mai dat atenție? Luminii zorilor. Zgomotelor trezirii. Ce gînduri, cine știe. Gînduri nu, nu gînduri. Străfunduri ale minții. Cufundați în cine știe ce străfunduri ale minții. Ale inconștientului. Pe care nici o lumină nu le poate atinge. Nici un zgomot. Astfel stînd, ca împietriți. Trista poveste spusă pentru ultima oară.
(Pauză)
Nu a rămas nimic de spus.
(Pauză. C vrea să închidă cartea. Bătaie în masă. Cartea e iar întredeschisă)
Nu a rămas nimic de spus.
(Pauză. C închide cartea. Bătaie în masă. Liniște. Cinci secunde. În același timp cei doi pun mîna dreaptă pe masă, înalță capul și se privesc. Fix. Fără nici o expresie. Zece secunde. Lumina se stinge încet.)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

SOLO

Lumină slabă, difuză.
Povestitorul în picioare, în avanscenă, spre stînga în raport cu sala.
Părul alb, ciufulit, cămaşa de noapte albă, lungă, ciorapi albi, căzuţi.
În stînga sa, la 2 m, la acelaşi nivel, de aceeaşi înălţime cu el, un felinar cu petrol. Glob alb de mărimea unui craniu, slab luminat.
La dreapta la acelaşi nivel, abia vizibile, picioarele albe ale unui pat desfundat.
10 secunde înainte ca povestitorul să înceapă.
Cu 30 de secunde înainte de sfîrşit, lumina lampadarului începe să scadă. Lumina se stinge. Tăcere. Povestitorul, globul, picioarele patului, abia vizibile în lumina difuză.
Pauză 10 secunde.
Întuneric.

Naşterea l-a pierdut. Încă o dată. Cuvintele sînt sărace. Moartea — la fel. Naşterea i-a fost moartea. Rînjindu-i de atunci. Cum a făcut ochi, gata să plece. Încă din leagăn. La alăptat, primul eşec. Primii paşi greşiţi. De la mamă la doică şi înapoi. Aceste călătorii. Deja Scylla şi Charybda. Aruncat de colo-colo tot timpul. Acel rînjet mereu. De la o îngropăciune la alta. Pînă în această noapte. Două bilioane şi jumătate de secunde. E greu de crezut că sînt atît de puţine. De la o îngropăciune la alta. Înmormîntări ale . . . era să spună ale celor dragi. Treizeci de mii de nopţi. Greu de crezut că sînt atît de puţine. Născut în plină noapte. Soarele apus de mult după brazi. Acele lor moi înverzite. Camera întunecoasă. Doar licărirea lămpii. Fitilul coborît. Şi acum. Această noapte. Treaz. În fiecare noapte. O lumină slabă în cameră. Nu se ştie de unde. Tainică. Nimic dinspre fereastră. Nu. *Aproape* nimic. Nu există nimic. Bîjbîie pînă la geam şi se uită lung afară. Beznă în care nu mişcă nimic. Dibuie înapoi, pînă la bănuita lampă. Scoate chibriturile din buzunarul drept. Freacă unul de fese, cum l-a învăţat tatăl său. Scoate globul mat şi îl pune jos. Chibritul se stinge. Aprinde altul. Scoate sticla afumată a lămpii. O ţine în mîna stîngă. Chibritul se stinge. Aprinde un al treilea şi îl apropie de fitil. Pune sticla la loc. Chibritul se stinge. Pune globul la loc. Coboară fitilul. Se îndepărtează pînă la limita

* ***A Piece of Monologue*** **(Solo), 1980**

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

misterioasei lumini și se întoarce cu fața spre Răsărit. Spre peretele gol. La fel în fiecare noapte. Treaz. Șosetele. Cămașa de noapte. Fereastra. Lampa. Se îndepărtează pînă unde bate lumina slabă și se întoarce cu fața spre peretele gol. Odinioară acoperit cu fotografii. Imagini — era să spună ale celor dragi. Neînrămate. Fără geam. Prinse în perete cu pioneze. De toate formele și dimensiunile. Smulse una după alta. Duse. Sfîșiate în bucăți și aruncate. Risipite în cele patru colțuri. Una cîte una. Smulse pe rînd și făcute fărîme. De-a lungul anilor. Ani de nopți. Pe perete nu mai sînt acum decît pionezele. Nu toate. Unele scoase cu cleștele. Altele fixînd încă un crîmpei. În picioare deci, cu fața la peretele gol. Murind dinainte. Nici mai mult, nici mai puțin. Nu. Mai puțin. Întotdeauna mai puțin decît să mori. Ca ziua în înserare. Stă acolo, cu fața spre perete. Suprafața odinioară albă, în umbră. Ciuruită de înțepături. Cîndva, fiecare gol cuprindea un chip. Acolo, tatăl. Acest gol încenușat. Acolo mama. Acolo amîndoi. Surîzători. Ziua nunții. Acolo, toți trei. Această pată gri. Acolo singur. El singur. Și așa mai departe. Uitate. Duși cu toții. Smulși și rupți bucățele. Expediați sub pat cu mătura și părăsiți. Mii de bucățele sub pat, la un loc cu praful și păianjenii. Toți cei — era să spună cei dragi. În picioare deci, cu fața la perete, privind fix dincolo. Nici acolo nimic. Nimic nu mișcă nici acolo. Nimic nu se mișcă nicăieri. Nimic nu se întrevede niciunde. Nu se aude nimic de nicăieri. Încăperea altădată plină de zgomote mărunte. Tainice. Din ce în ce mai slabe de-a lungul anilor. De-a lungul nopților. Acum nimic. Nu. Nu există nimic. Ploaia în unele nopți mai bate în geam. Sau șiroiește pe zid. Lampa care fumegă în ciuda fitilului coborît. Ciudat. De unde vine fumul subțire strecurîndu-se prin gîtul sticlei de lampă. Pătînd tavanul scund cu funingine. Tavanul alb. Odinioară alb. Stă cu fața la perete. Și așa în fiecare noapte. Bîjbîind pînă la fereastră. O lumină nespus de slabă în cameră. Tainică. Nemișcat, privește afară. Beznă goală. Nimic nu se mișcă acolo. Ceva care să poată fi văzut. Auzit. Rămîne în loc, ca și cum nu s-ar mai putea mișca. Nemaivrînd să se miște. Neputînd să mai vrea să se miște. Într-un tîrziu se întoarce bîjbîind pînă la bănuita lampă. Primul chibrit pentru glob. Al doilea pentru sticlă. Al treilea pentru fitil. Sticla și globul la loc. Fitilul coborît. Se îndepărtează pînă la marginea luminii și se întoarce cu fața la perete. Spre Răsărit. Nemișcat ca și lampa. Cămășoiul și ciorapii albi pentru a reține lumina firavă. Odinioară albe. Părul alb pentru a reține lumina slabă. Picioarele patului de alamă abia se văd. Alb cîndva, reținînd lumina chioară. Privește nemișcat dincolo. Nimic. Beznă. Și primul cuvînt e mereu același. Noapte de noapte același. Nașterea. Atunci abia se deslușește o formă confuză. Din întuneric. O fereastră. Spre Apus. Soarele coborît de mult după brazi. Lumina care se duce. În curînd nu mai rămîne nimic din ea. Nu. Nu există lumina dispărută. Moare

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

pînă în zori, dar de fapt nu moare niciodată. Acolo, în întuneric, această fereastră. Se lasă noaptea. Ochiul lipit de geam soarbe această primă noapte. Într-un tîrziu se întoarce să înfrunte încăperea obscură. Acolo, încet-încet, apare o mînă fantomatică. Purtînd o făclie de hîrtie aprinsă. La lumina făcliei, mîna şi un glob alb translucid. Apoi o altă mînă. În lumina făcliei, ia globul şi dispare. Reapare goală. Ridică sticla lămpii. Cele două mîini purtînd sticla. Flacăra la fitil. Sticla pusă la loc. Întîi dispare mîna cu flacăra. Apoi cealaltă. Doar sticla palâ în penumbră. Mîna se face iar văzută, cu globul. Îl pune la loc. Micşorează fitilul. Dispare. Doar globul livid în penumbră. Lucirea alămie a barelor de la capul patului. Imaginea se topeşte. Naşterea l-a pierdut. Acel zîmbet inocent. Treizeci de mii de nopţi. În picioare, unde abia mai bate lumina, străpunge cu privirea dincolo. Din nou întuneric deplin. Fereastra a pierit. Mîinile s-au topit. Şi lampa a dispărut. Toate-s duse. Dar, încet, întunericul începe să se risipească. Lumină cenuşie. O rafală de ploaie. Umbrele în jurul unei gropi. Văzute de sus. Cupole negre şiroind. Dedesubt, groapa neagră. Mocirla noroiasă. Gaura aceea, încă goală. Pentru cine — era să spună pentru care din cei dragi. Treizeci de secunde. De adăugat la cele două bilioane şi jumătate. Imaginea se întunecă. Din nou întuneric deplin. Binecuvîntat întuneric. Nu. Nu există întuneric deplin. Priveşte încordat dincolo. Surd pe jumătate la cuvinte rostite. Cuvinte scăpate din gură. Şi bune şi rele. Articulate de buzele lui. Încearcă să aprindă iar lampa. Se duce spre limita luminii. Cu faţa la perete. Priveşte dincolo, în beznă. Aşteaptă primul cuvînt, mereu acelaşi. Îl formează în gură. Desface buzele. Mişcă limba. Naşterea. Bezna se destramă. Se întrevede fereastra. Prima noapte. Camera. Făclia. Mîinile. Lampa. Licărirea patului de alamă. Întunecare. Au pierit. Întunericul se risipeşte iar. Lumina cenuşie. O rafală de ploaie. Umbrelele şiroind. Groapa. Clăbuci de noroi. Coşciugul pe margine. Al cui? Întunecare. Au dispărut. Să te gîndeşti la altcineva. Să încerci să te gîndeşti la altceva. La perete. Aproape că îl atinge cu fruntea. La fereastră. Ochiul lipit de geam scrutează afară. Beznă. Nu se mişcă nimic. Imobil, priveşte întunericul, ca şi cînd el însuşi n-ar mai fi în stare să se mişte. Sau i s-a stins voinţa de a se mişca. S-a dus. Un strigăt slab îi ajunge la ureche. Gura căscată. Şuierul respiraţiei o închide Unde se află? La fereastră, se uită afară. Ochiul lipit de geam. Ca şi cum ar privi pentru ultima oară. Se întoarce în cele din urmă şi dibuie prin tainica obscuritate lampa invizibilă. Cămăşoiul alb rătăcind prin tenebre. Alb odinioară. Aprinde lampa şi se îndreaptă spre perete. Aproape că îl atinge cu capul. Stă acolo scrutînd întunericul. Aşteaptă primul cuvînt. Îl ţine în gură. Naşterea. Prin întunericul în destrămare, străpunge cu privirea celălalt întuneric. Bezna de dincolo de beznă. Soarele a apus de mult după brazi. Nici o mişcare, cît de mică. Imobil, cu ochiul lipit de geam.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Ca şi cum ar privi pentru ultima oară. Pentru cea din urmă oară această primă noapte. A celor treizeci de mii. Va fi curînd. Chiar în noaptea asta. Făclia. Mîinile. Lampa. Globul livid în penumbră. Licărirea alamei. Treizeci de secunde. Adăugate celorlalte două bilioane şi jumătate. Întunecare. S-au dus. Din nou întuneric deplin. Strigăt. Înăbuşit de şuierul respiraţiei. Iar şi iar. Pînă la al cui coşciug? Al cui — era să spună pentru care fiinţă dragă. Gura neagră sub rafalele de ploaie. Departe, prin spărtura întunericului. Văzută de sus. Cupole şiroinde. Clăbuci de noroi. Cosciugul pe drum. Fiinţa dragă — era să spună fiinţa dragă pe drumul ei. Treizeci de secunde. Întunecare. S-a dus. Iar bezna. Nu. Nu poate fi numai bezna. Capul aproape atingînd zidul. Părul alb absorbind lumina. Cămaşa şi ciorapii albi. Albi altădată. Marginea de la picioarele patului. Cîndva albă. Cel puţin . . . o slăbiciune şi fruntea se sprijină de perete. Ba nu. Nemişcat, cu fruntea sus, el priveşte fix dincolo. Dincolo de întunericul de dincolo. Lumini fantome. Nopţi fantome. Înmormîntări fantome. Fiinţe dragi — era să spună fantome dragi. Aşteptînd cuvîntul să ţîşnească. Stă încă acolo scrutînd golul negru. De pe buzele tremurînde se desprind cuvinte abia murmurate. Să se gîndească la altceva. Să încerce să se gîndească la altele. Ca şi cum numai acelea ar exista. Dar niciodată n-a avut alt gînd. Întotdeauna unul singur. Cei morţi şi duşi. Viaţa la care rîvnesc. De îndată ce a pornit cuvîntul, piere. Aşa ca lumina acum. Pe cale să se stingă. În cameră. Unde în altă parte? Neobservată de ochiul atent dincolo. Doar aura globului. Inexplicabil. De nici unde, din toate părţile. De nicăieri. Nespus de firavă. Doar aura globului. Singură se petrece.

În româneşte de LUDMILA PATLANJOGLU şi ADRIANA BITTEL

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Francis Bacon: Studiu pentru autoportret, 1972

Francis Bacon: Trei figuri

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

STABILITATE ÎN SCHIMBARE

CARLOS TINDEMANS

«...O spirală care se întoarce în interior»

Citim de nenumărate ori că Beckett a scris de fapt o singură piesă: *Aşteptîndu-l pe Godot*. Bineînţeles cu unele variaţii. Poate că, într-adevăr, *Godot* este un fel de text-cheie pentru toate celelalte piese. Totuşi, Beckett a creat o întreagă serie de texte mai scurte care mi se par revelante pentru opera sa. Asupra lor voi încerca să fac cîteva consideraţii critice.

Să luăm *Act fără cuvinte 1*. Ar putea fi considerat o pantomimă, dar, în mod evident, îi lipsesc stilizarea şi unilateralitatea gesturilor şi ale mimicii. La drept vorbind, este un text care trebuie vorbit, dar fără dialog, o monodramă fără voce. Un om pe scenă, un copac, o sticlă pe o frînghie, nişte stîlpi. Dialogul este în exclusivitate vizual, între această persoană solitară şi nişte forţe anonime care încep să existe doar cînd sînt trăite în efectul lor demonstrabil. Ele trebuie să se împotrivească acestei creaturi şi, prin faptul că îi determină şi limitează comportarea liberă, îi recunosc în acelaşi timp autoritatea. Structural, monotonia este ca o spirală care se întoarce în interior: a fi singur, a fi condamnat, a rămîne anonim, aşteptînd capriciile puterii. Aşteptarea ca unică perspectivă prin care omul poate trăi.

Cu variaţiuni, această aşteptare continuă în *Spune*, *Joe*, *Cenuşă*, *Cascando*, *Toţi cei care cad*, *Cuvinte şi muzică*, în miniaturile pentru scenă *Acte fără cuvinte 1, 2*.

Aproape toate personajele devin concrete doar în atributele lor: durerea fizică, neplăceri, incomoditatea trupului, strigăte de ajutor către o a treia persoană. Orice miez organic de naraţiune lipseşte; cel mult este un fel de climat, o atmosferă care învăluie şi defineşte întregul text. « Cîteodată îţi vine să crezi că te lupţi cu o limbă moartă » se spune în *Toţi cei care cad*. Şi asta este ceea ce articularea literară reprezintă: consumarea verbală a unei creaturi umane în procesul decăderii. Acest proces de consumare şi descompunere s-a integrat şi s-a dezvoltat în însăşi forma narativă. Orice asemănare cu o serie continuă, consistentă sau logică de întîmplări a fost evitată cu succes.

Aglomerarea de vechituri lingvistice corespunde unei conştiinţe care piere. Aceste compartimentări pot părea rigide şi sterile, dar numai pentru că ele intenţionează să fie expresia unei stări mentale, dincolo de limita percepţiei. Vitali-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

tatea lingvistică este pe măsura capacităţii fizice şi intelectuale a eroului. Nu limbajul folosit este cel care-şi caută respiraţia, ci conştiinţa existenţială în actul experienţei personajului care vorbeşte. Slăbiciunea trupească a eroului contaminează materialul şi-l împinge spre abstract. Ceea ce rămîne este meditaţia ca ultimă expresie a unei înţelegeri ostenite a existenţei. Omul este prea obosit şi nu mai poate suprinde esenţele: el se agaţă spasmodic de detalii vagi.

Un exemplu. Încă o dată *Act fără cuvinte*. Pe o frînghie, obiectele coboară în scenă: un copăcel, o pereche de foarfeci de croitorie, o agrafă mică, trei cuburi de mărimi diferite, o frînghie cu noduri. Omul începe să atingă obiectele, învaţă în mod empiric să le găsească, să le descopere funcţionalitatea şi să le folosească. Pînă cînd sînt trase în sus din nou, fără ca acesta să se împotrivească. Vreo analiză? Didacticism răsturnat, un exemplu de oboseală, de studiu? Omul află singur scopul lumii, dar refuză şi respinge orice profit efectiv. Nu-l mai atrag alternativele sensului vieţii.

Urmarea unei asemenea bucăţi didactice, metafizice, precum *Cascando*, ne învaţă contrariul. În această piesă, dialogul sumar permite doar nişte ghirlande verbale de genul formulelor, confetti semantice. Personajele sînt destructurate, devin de nerecunoscut şi impersonale. Ele supravieţuiesc ca « cel care deschide », o « voce » şi « muzica ». Vocea încearcă în zadar să completeze o poveste despre un Woburn: « Asta-i . . . n-are importanţă . . . niciodată el . . . niciodată corect . . . începe din nou . . . în întuneric . . . gata cu asta . . . de data asta . . . este cel corect . . . sîntem acolo . . . aproape . . . terminat ». Limbajul s-a transformat în oracol; deodată orice interpretare capătă validitate şi, ca urmare, nici una nu este în cele din urmă corectă. Orice relaţie între limbaj şi poveste a devenit imposibilă. Fiecare sclipire de inteligenţă este metaforică, orice asociaţie, totuşi, rămîne tulbure şi ca urmare orice corecţie este justificată. Oare Beckett nu parodiază aici pe cineva numit Beckett?

Ceva frapează. Această formă narativă a fost gîndită ca o figură circulară; încercarea dificilă şi neîmplinită total în cele din urmă de a se regăsi se repetă mereu, astfel că nimic nu se sfîrşeşte total şi conclusiv. Moartea a fost amînată. Atîta timp cît durează, indiferent cum, viaţa rămîne într-un fel intactă, cu speranţe, prilejuri. Nici o distrugere, nici o autodescompunere, nici măcar o limitare a perspectivei. Conţinutul mediului lingvistic este treptat consumat de elementul personaj—« muzica ». Compoziţia este gîndită să impună muzica la sfîrşit ca un învingător dramatic, ca un factor revitalizator. Totuşi mă întreb ce înseamnă « muzica » luată ca « erou »? Nu este cumva manierism? Nu este cumva afectare?

Nu, nu este. Nu putem vorbi în acest sens despre vreo intenţie sau calcul limpede ale lui Beckett. Pot să strîng laolaltă nişte bucăţi de pe acest pămînt pierdut. Extrem de lucida lume a ideilor la Beckett subliniază distincţia între spiritul care persistă şi trupul care piere: limbajul său este departe de a fi sau a deveni pur şi simplu un simbol, o emanaţie directă a acestei dualităţi consumatoare . . . Personajele pot fi paralizate sau oarbe sau total nemişcate, dar capacitatea lor de vorbire rămîne intactă, pentru că ele continuă să se gîndească la situaţia lor existenţială. Înăuntrul « animalului », care a murit deja, trăieşte încă o creatură întreagă care învinge, depăşeşte eroziunea timpului. Spiritul se dovedeşte mai puternic decît veşmîntul de carne. De aceea limbajul este în felul său vital, chiar dacă funcţiile au devenit treptat independente (« Nu folosesc decît cuvintele cele mai simple, sper, şi totuşi, cîteodată, găsesc că felul meu de a vorbi este foarte. . . bizar », spune doamna Roomey în *Toţi cei care cad*), dar toate celelalte procese ale vieţii au fost mutilate; timpul în care funcţionau încă frumos şi satisfăcător

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

nu depăşeşte puterea şi conştiinţa unei amintiri vagi. Întregul joc a fost înlocuit de retorică, ce se descoperă a fi propria sa destinaţie, chiar dacă nu este mai mult decît un mormăit moderat.

De aceea este cu atît mai frapant că atît de multe personaje sînt indicate drept o simplă « voce ». Lumea de afară s-a restrîns la ceva ce este cu puţin mai mult decît o elementară capacitate umană în interiorul capului. Acea « voce » este invariabil Beckett însuşi: dramaturgul se confundă cu propriul său procedeu. Acest procedeu nu mai este în măsură să discute realitatea exterioară. S-a întors în sine şi către sine, se îndoieşte de propria capacitate de a se exprima pe sine. Reduce limbajul minimal la cuvîntul izolat, individul la o voce interioară, lumea complexă la un detaliu de-abia existent. A trăi înseamnă a te îndrepta spre tăcere, în caz extrem o manifestare a unei tăceri esenţiale, un necrolog al individului, un final de partidă. Autonomia voinţei piere, conştiinţa este spulberată, personalitatea desfiinţată. Voinţa liberă a fost schimbată în stimuli mecanici, în abia-vorbitul, abia trăitul . . .

În *Act fără cuvinte 2*, un « stimulent » provoacă doi oameni să transporte într-un mod absurd nişte pachete. Un « fluierat de deasupra » îl conduce pe omul de pe scenă, din *Act fără cuvinte 1*, către faptele sale empirice. În *Cascando*, « cel care deschide » defineşte începutul şi sfîrşitul unui dialog destrămat. Acţiunea pregăteşte şi în acelaşi timp încetineşte un sfîrşit care a început deja cu mult înainte şi continuă să se îndrepte spre propria stingere. Dialogul se reduce la voce, la o plîngere în monolog. Întîrziind, dar nu împiedicînd veşnica tăcere.

Homo Humanus în finalul de partidă. Puritan şi neurotic. Nu întîmplătoarea reproducere a unui caracter, nu perfida abilitate a limbajului ca mediu sau procedeu dramaturgic, ci capacitatea sistematizată de salvare a unei vieţi împotriva tuturor ameninţărilor aparenţei.

În româneşte de L. P.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

ALAN SCHNEIDER

Lucrînd cu BECKETT

Cu o singură excepţie, cînd i s-a explicat lui Beckett că turnarea unui film după un scenariu al său foarte special face prezenţa sa absolut necesară, autorul meu preferat a refuzat mereu să se aventureze din retragerea sa pariziană. Faptul că nu s-a grăbit să traverseze Oceanul pentru a participa cu mine la repetiţii nu este un argument în favoarea ziariştilor care văd în el un solitar tenebros. De fapt, Beckett rămîne cel mai accesibil dintre oameni şi scriitori — doar prietenilor însă.

A participat activ la cea mai mare parte din montările franţuzeşti ale pieselor sale, a traversat Canalul Mînecii ca să-şi ofere ajutorul regizorilor George Devine şi Donald McWhinnie, şi a făcut regulat călătorii la Berlin pentru a-şi pune în scenă textele la Schiller Theater. De ce nu a venit la New York, cu excepţia turnării unui film? îi păsa atît de puţin de mine? Nu-l interesa teatrul american? Era nevoie de un Buster Keaton pentru a-l atrage aici?

Sam ar putea răspunde mai bine la aceste întrebări, dar din punctul meu de vedere adevărul este, ca întotdeauna la Beckett, foarte simplu: New Yorkul este prea departe şi prea zgomotos, pentru a ajunge aici se cere un mare efort. Nici conferinţele de presă, nici cokteilurile nu sînt pe gustul său. Preferă să rămînă la distanţă refuzînd politicos, dar ferm, toate invitaţiile, indiferent că ele vin de la Harvard sau din cartierul Washington Square. Căzusem de acord cu prietenul meu şi al său, Jackie Mac Gowran, că va trebui să facem un efort pentru a-l păstra pe scriitor la distanţă. Deşi noi doream să facem contrariul: voiam să fie cu noi pentru a ne ţine de mînă în întuneric, pentru a lumina punctele de suspensie, pentru a interpreta elipsele, pentru a explica inexplicabilul . . .

Deşi nu era prezent, ne comportam la repetiţii ca şi cum s-ar fi găsit undeva în penumbra sălii, observînd şi ascultînd, gata să ne ajute în caz de îndoială, să ne liniştească angoasele şi să împărtăşească descoperirile şi discuţiile noastre. Aveam uneori impresia că el chiar era acolo şi că puteam cu uşurinţă să-i vorbim. I-am vorbit totuşi o dată, atunci cînd am botezat «Sam» lumina care trecea de la o urnă la alta în *Comedie*. Am considerat întotdeauna toate textele sale — şi înţeleg prin asta în acelaşi timp dialogul şi indicaţiile scenice — ca reprezentîndu-l pe însuşi Samuel Beckett. Un fel de căsătorie *in absentia* în care am exprimat dragoste, respect, umilinţă, ca şi cum ar fi fost mereu alături de mine.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Înainte de fiecare nouă montare luam vaporul, avionul, trenul sau maşina pentru a petrece cu Beckett un timp. La fel de punctual ca un orologiu, el venea întotdeauna la L'Aiglon, un hotel modest şi liniştit de pe bulevardul Raspail, pe care l-am descoperit prin hazard în cursul unei prime vizite pre-beckettiene, în 1949. Am constatat apoi că hotelul se găsea la cîţiva paşi de casa lui Beckett. Discutam în cafenelele şi restaurantele sale preferate, cîteodată în apartamentul său. Mîncam, beam în Luxembourg sau undeva prin Montparnasse.

În timpul plimbărilor — îl întrebam tot ceea ce îmi trecea prin cap sau ceea ce îmi pregătisem înainte în legătură cu viitorul spectacol. Cîteodată nici nu menţionam piesa, deşi treceam în revistă restul, de la problema damnării pînă la educaţia fiicei mele pe are o plăcea, şi de care îşi amintea de cînd era doar o fetiţă. Cînd Sam vorbea copiilor, făcea impresia unui francez, cînd discuta cu mine era un irlandez tipic.

În cursul anilor, această colaborare a crescut şi rezultatele s-au intensificat; întîlnirile noastre s-au destins de la prima conferinţă de presă oficială pe care a acordat-o cu multă reţinere « regizorului american » a lui *Godot*, căruia nu-i cunoştea încă numele. Întrebările mele au devenit mai puţin generale şi mai puţin frivole, mai la obiect formulate. Sam răspundea cu multă eleganţă, chiar dacă răspunsurile sale erau deseori incomplete. Cu timpul reuşeam şi eu să-i interpretez cu mai multă precizie şi subtilitate tăcerile şi cuvintele. La prima întîlnire l-am întrebat pe Sam cine sau ce era Godot, dar din fericire nu care era semnificaţia. El mi-a răspuns după un moment de reflecţie, vizibil în profunzimea ochilor săi albastru-gri, că, dacă ar fi ştiut, ar fi spus-o în piesă. La ultima călătorie l-am solicitat să scrie o mică operă care să însoţească versiunea cu *Ultima bandă*, interpretată de Hume Cronyn. Am luat-o cu mine şi pe actriţa Jessica Tandy. Şansa a vrut ca Sam să o placă şi ca el să aibă undeva în cap sau în birou un text. L-a lucrat şi, după cîteva zile de întrebări, plimbări şi discuţii la cafenea, l-a adus şi ni l-a oferit.

De-a lungul tuturor celorlalte vizite, i-am pus tot felul de întrebări legate de textele sale şi Beckett s-a străduit să-mi vină în ajutor. Odată, cînd m-a condus la aerogara Invalizilor, cu bătrînul şi uzatul său Citroën, m-a părăsit cu inevitabilul « La revedere » şi apoi mi-a spus: « Fă cum îţi place, Alan, cum îţi place ».

Altădată l-am întîlnit la Londra, unde am asistat împreună la primul *Godot* englez, care se juca atunci la Criterion. Acea seară urma unei serii de reprezentaţii reuşite la Teatrul de Artă, dar sala nu era plină şi unii spectatori plecau în timpul spectacolului, făcînd zgomot. Sam s-a aşezat alături de mine patru sau cinci zile la rînd, în diferite fotolii ale orchestrei. Era uimit văzînd ce se petrece pe scenă şi în sală. Se apleca din cînd în cînd, şoptindu-mi la ureche: « totul e pe dinafară ». Într-o seară, cînd ne găseam în culise în absenţa regizorului (care era tînărul Peter Hall), a trebuit să-l împiedic cu fermitate să distribuie actorilor un fel de mesaje scrise. Atunci am înţeles foarte puţin ceea ce Sam considera a fi « pe dinafară ». Mai ales că eu puteam în cele din urmă să mă întorc şi să pun piesa « cum îţi place ».

De îndată ce reveneam acasă, noi reflecţii, noi explicaţii se prezentau spiritului meu. Nu am încetat niciodată să ne angajăm într-un schimb continuu de idei, într-un dialog prin curier aerian. Un du-te-vino de aerograme, cărţi poştale, sau bucăţi de hîrtie cu mesaje dactilografiate sau mîzgălite de o manieră atît de neciteaţă, că puneau probleme criptografilor celor mai experţi de la C.I.A.

După ce l-am întrebat asupra aspectului cosmic al lui *Godot*, Sam n-a mai vrut să discute cu mine despre fondul metafizic sau despre semnificaţia simbolică

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

a pieselor sale. Nici eu n-am mai insistat asupra acestui aspect. Cum el însuşi a scris despre Proust, Beckett considera că « nu scrie despre ceva, ci scrie ceva ». Opera sa are ca materie sonorităţi fundamentale — cum a afirmat odată — şi trebuie permis ecourilor ei să se răspîndească fără să fie explicate la fiecare frază.

Nu dorea să mai încerce deloc să exprime pentru mine sau pentru oricine altcineva lucruri evidente sau inexistente. Mi-amintesc că, într-o zi, în cursul unei repetiţii cu *Sfîrşit de partidă*, Jackie Mac Gowran i-a scris lui Sam: « Cum o să-i spun lui Hamm: Dacă aş cunoaşte combinaţia bufetului, l-aş tăia ». Sam a răspuns liniştit: « N-ai decît să te gîndeşti că dacă ai cunoaşte combinaţia bufetului l-ai tăia ».

Am refuzat să mai urmăresc sensuri filosofice în opera lui Beckett. Dacă un regizor face consideraţii asupra semnificaţiei filosofice a unei piese poate epata actorii, dar nu le aduce nimic practic. Cum să joci « sfîrşitul istoriei » sau declinul culturii occidentale? Pe scenă eşti pus în situaţia de a te aşeza într-o anumită poziţie în faţa movilei, de a privi peste umăr la un anumit moment, ţinînd ochelarii într-o anumită mînă. Adevărul dramaturgic, cum a spus Beckett, este un adevăr concret.

Şi cînd coboram la nivelul întrebărilor concrete, serviciul nostru transatlantic nu a încetat să acţioneze de aşa manieră încît să lumineze piesele. Cît timp vor trebui să dureze acele faimoase « tăceri » — prin raportare la o pauză lungă? Sau cînd e cazul să ajungem la un moment de linişte maximă?

Sam îmi dădea durata exactă a pauzelor, deşi nu avea cronometru. Cînd trebuia Winnie să poarte ochelarii? Era preferabil să ţină periuţa de dinţi în mîna stîngă, sau în mîna dreaptă, în aşa fel încît să folosească mîna liberă pentru alte sarcini? Şi aşa mai departe . . .

La Berlin, unde Sam a semnat regia la *O, ce zile frumoase!*, avea cu el aceste răspunsuri şi multe altele, perfect detaliate, într-un caiet unde gîndurile şi intuiţiile sale erau organizate de o manieră carteziană.

Sensul literal al unei replici aparent obscure, sursa unui citat, un model dorit de comportament sau de mişcare — aceste lucruri nu erau mistere, ci cunoştinţe de împărtăşit. Beckett sugera ca ritmul lui *Godot* să fie mereu viu şi lejer, considera că era ritmul de bază al majorităţii textelor sale.

Bineînţeles, arborele cu braţele întinse în chip de ramură nu reprezintă un arbore adevărat, ci una din poziţiile fundamentale yoga: talpa unui picior plasată sub pulpa celuilalt picior, mîinile încrucişate într-o atitudine de rugă. Iată ceea ce conferea un sens profund şi nu doar unul comic replicii lui Estragon: « Tu crezi că Dumnezeu mă vede ». Sam mi-a desenat scena, ca eu să înţeleg mai bine ceea ce el dorea. Am şi acum adunate schiţe în cerneală, foarte detaliate, în care îmi indică drumul exact pe care îl va urma Willie în jurul movilei pînă ajunge să-i facă o vizită lui Winnie.

Beckett nu refuza să discute despre personajele sale ca fiinţe umane, deşi părea interesat mai mult de calităţile lor exterioare decît de cele interioare. Respingea orice comentariu despre semnificaţia lor simbolică, profundă. Este adevărat că Vladimir este neliniştit şi face o sută de paşi pe scenă în timp ce Estragon se ţine mai degrabă rezervat şi-şi petrece majoritatea timpului stînd aşezat. Gura în *Eu nu* este « în foc » şi nu se poate împiedica să vorbească fără încetare în mici explozii rapide (separate prin puncte de suspensie atît de persistente) pentru că aşa trebuie. Gura nu este deloc conştientă de unde e, unde se găseşte şi nici de silueta care o observă; silueta este conştientă de Gură, o priveşte, dar nu acţionează asupra ei. Nimic nu ne indică în text dacă aceasta

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

este un bărbat sau o femeie. După o expresie a lui Jackie Mac Gowran, simplitatea subînțeleasă a lui Sam nu este niciodată cu adevărat simplă, dar ea este acolo pentru cine știe să o vadă. Odată, trupa care repeta *Sfîrșit de partidă* a insistat să-i scriu lui Beckett și să-l întreb de ce fețele lui Hamm și Clov erau roșii, pe cînd cele ale lui Nell și Negg erau albe. Răspunsul a căzut ca o palmă: « Pentru ce paltonul lui Werther este verde? » Altfel spus, pentru că autorul a hotărît așa. Cînd Sam a crezut că eu și Jessica i-am pus prea multe întrebări frivole asupra nașterii, experienței de viață și circumstanțelor fizice, referitor la această Gură solitară din *Eu, nu*, el a hotărît că este destul. « Eu nu știu deloc cine este ea, de unde vine și pentru ce » — ne-a scris.

Singure contau în concepția sa textul și imaginea scenică, două lucruri pe care ni le-a oferit. « Restul este Ibsen ».

Între timp, actorii din *Sfîrșit de partidă*, curioși și nemulțumiți de răspunsul lui Beckett, au căzut de acord că Nell și Negg fiind bătrîni, dispun de un sistem circulatoriu mai puțin eficace, ce nu permite sîngelui să urce spre față la fel de ușor. Aceasta, fără a-l pune pe Sam la curent cu o revelație care l-ar fi surprins și amuzat. Hamm și Clov sufereau deci de presiune arterială ridicată.

Din fericire, nici Sam, nici spectatorii nu aveau nevoie să o știe.

În consecință, cheia mizanscenelor mele poate fi înțeleasă ca un efort de a trata ceea ce eu am numit « situația locală » (în contrast cu cealaltă, mai cosmică), structura sa tonală și ritmică, stilul particular. În principiu, lucrurile nu se întîmplă altfel cînd montez un Cehov sau Shakespeare. În practică, însă, cînd lucrez Beckett, mă preocupă mai întîi juxtapunerea sunetelor și a tăcerilor, a mișcărilor și a cuvintelor, decît să pun în evidență prozodia și alte complexități elisabethane. Alternarea tonurilor comice și serioase la Cehov te trimite la o evidentă paralelă cu Beckett, deși aici ea este plasată într-un cadru mai formal, cu un desen mai puțin naturalist. Totuși, *Ultima bandă* mi s-a părut aproape cehoviană, în amestecul său de tonuri emotive — Krapp, el însuși fiind, în același timp, Trofimov, Pîșcik și, poate, Epihodov. Faptul de a trata « situația locală » garantează pur și simplu că eu mă voi ocupa înainte de toate de personaje ca ființe, cît și de condiția lor umană: ce fac, ce vor și ce caută ele? Ce nu caută în cutare sau cutare scenă? Ce li se întîmplă? Pînă la ce punct au conștiința evenimentelor din piesă și cum reacționează? (Nu este vorba, de exemplu, de a exprima prin joc rațiunea pentru care umbrela de soare ia foc în *O, ce zile frumoase!*, ci de a arăta reacția lui Winnie la acest eveniment). Și mai ales care este realitatea lor fizică și senzorială.

Examenul « situației locale » implică bineînțeles să iei în considerație acel *Cum* și poate *Pentru ce* al prezenței personajelor beckettiene.

Fără a deveni prea sentimental, sper, trebuie să mărturisesc că m-am simțit întotdeauna privilegiat de a avea ocazia să lucrez cu Samuel Beckett atît de mult și de frecvent. Chiar dacă nu atît de direct cît aș fi vrut din cauza unui accident geografic, cel puțin cu un sentiment de plenitudine și fecunditate. Nu din cauza renumelui său, ci pentru valoarea sa. Pentru a mă face ecoul cuvintelor lui Jérôme Lindon, editorul preferat al lui Sam: « Nu am întîlnit niciodată un om în care să coexiste într-un grad atît de mare noblețea sentimentelor, modestia, luciditatea și bunătatea ». Sam nu numai că mi-a schimbat viața din punct de vedere profesional și personal, dar a sfîrșit prin a face parte din ea. Nu o dată în timpul vieții mele teatrale mi-am pierdut suflul, recunosc. De altfel, asta se întîmplă la toată lumea, chiar dacă din rațiuni diferite. Dar exaltarea spiritului la Beckett m-a învățat marele adevăr fundamental, că, în ciuda tuturor, trebuie perseverat chiar dacă ai nisip în valiză.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

În teatru, ca în orice domeniu de activitate, singurul lucru care contează este munca însăși, nevoia de a o ridica la nivelul cel mai înalt posibil. Nu trebuie să te lași sustras sau tulburat de reușită sau eșec, de laude sau jignire, de ceea ce este superficial sau pretențios, de autocritică sau de critica altora. Mai ales cînd munca atinge gradul de amplitudine ca la Samuel Beckett. Cînd este atît de sublimă, de plină de compasiune, de elocventă în înțelegerea puterilor virtuale ale scenei, ale fragilității umane.

După ce am lucrat 20 de ani cu Sam, nu pot fi decît recunoscător geniilor bune din lumea dramatică, cele care sînt, că m-au plasat în același univers cu el.

În românește de L. P.

Anselm Kiefer: *Tüteins Graab*, emulsie, gumă, lac, paie, culoare de ulei pe pînză, 290×390 cm. (1984)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

EPISTOLAR

SAMUEL BECKETT CĂTRE ALAN SCHNEIDER

27 decembrie 1955

Dacă nu mă apuc imediat să lucrez, simt că plesnesc. M-am retras deci în vizuina mea, în mocirla de la Marne, şi mă bat cu o piesă de teatru.

Cu bine, S.B.

11 ianuarie 1956

Succesul sau eşecul la public nu au avut mare importanţă pentru mine. De fapt, în eşec mă simt mai în largul meu, respirînd profund aerul său «vital» în cursul vieţii mele de aşteptare pînă în anii din urmă. La Londra s-a pus problema unei noi reprezentaţii cu Aşteptîndu-l pe Godot. Le-am spus celor care vor să o pună în scenă că, dacă o vor face în maniera mea, vor goli teatrul. Pentru moment ce pot să spun este că acest fiasco de la Miami (reprezentarea lui Godot *în Florida) mă atinge cel mai puţin din lume.*

P. S. Am scris ceva care este şi mai rău, şi am făcut esenţialul din primul act (în legătură cu cei doi avuţi în vedere).

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

15 octombrie 1956

În neștiința mea, nu sînt de acord cu scena en rond, am sentimentul că G o d o t *are nevoie de o cutie scenică. Am început să lucrez la o nouă piesă cu Blin și Martin. Mă gîndesc la un singur act, foarte lung, mai mult de o oră și jumătate . . . Sînt nerăbdător să văd montarea, pentru a ști dacă merg undeva, dacă pot să continui sau dacă m-am împotmolit.*

16 aprilie 1957

Am pus în scenă S f î r ș i t d e p a r t i d ă *la Royal Court din Londra. Vom continua aici la sfîrșitul lunii, la Studioul de pe Champs-Elysées.* S f î r ș i t d e p a r t i d ă *este foarte dificil de realizat convenabil. Poate am o idee falsă în ceea ce privește modul de a o reprezenta. Blin și Martin au lucrat bine fără voia mea. Cresc șansele noastre aici.*

30 aprilie 1957

Nici nu am început traducerea la S f î r ș i t d e p a r t i d ă. *Mai am timp pînă în august și refuz să mă gîndesc la ziua temută. Mi se pare caraghios să fac proiecte pentru un text care nu există încă, și care, cînd va exista, nu va fi fatalmente decît un succedaneu meschin al originalului (pierderea va fi mai mare decît a lui* G o d o t *din franceză în engleză). Am debutat aici vineri, la Studioul Champs-Elysées. Pînă acum reacțiile sînt bune și nu mai am multe neliniști în ceea ce privește rezultatul. Blin, după un debut ezitant la Londra, este acum, în Hamm, magnific. Nu văd în fața mea decît o vastă întindere pustie. De tradus din mine pentru mai multe luni grele în viitor.*
P.S. Sînt de acord că opera mea este pentru un teatru mic. Royal Court nu este mare și fără îndoială că S f î r ș i t d e p a r t i d ă *cîștigă în expresivitate în spațiul intim al studioului.*

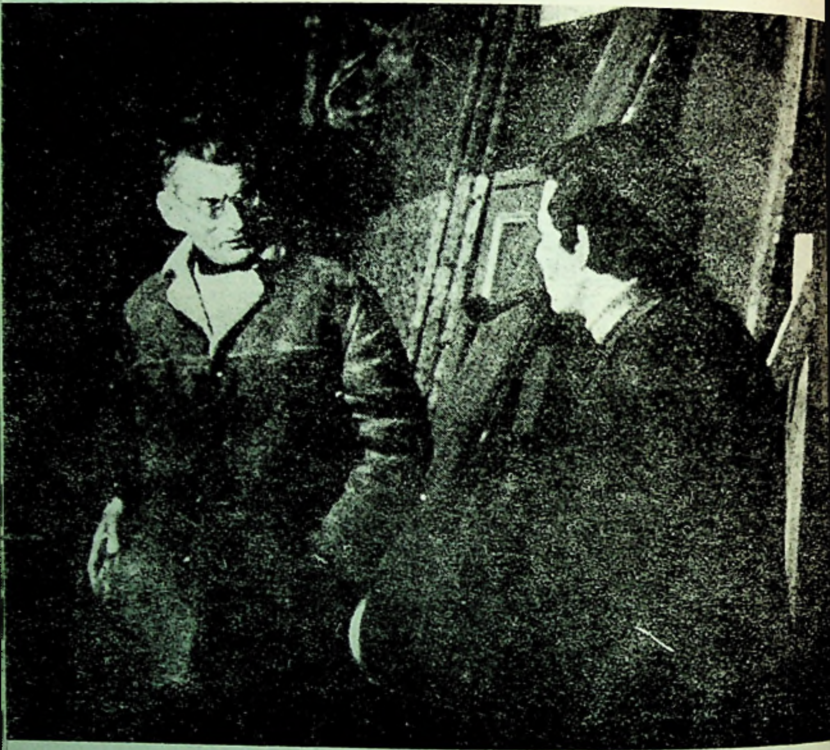
29 decembrie 1957

Ar fi o impertinență din partea mea să îți dau sfaturi în legătură cu articolul pe care urmează să îl scrii, și nu am intenția să o fac. Dar cînd e vorba de ziariști, mă gîndesc că singura atitudine este de a refuza să te lași antrenat în orice fel de exegeză și de a insista asupra extremei simplități a situației dramatice și a finalului. Dacă acest lucru nu le ajunge — ceea ce e evident cazul — este suficient pentru noi și nu vom furniza date pentru a lumina misterele pe care singuri le-au fabricat. Opera mea este o materie a sunetelor fundamentale (fără glumă) concentrată atît cît se poate, și eu nu accept să mi se atribuie responsabilitatea a nimic altceva. Dacă oamenii vor să aibă migrene, sînt liberi să o facă și să-și procure ei înșiși aspirine.

6 martie 1958

S f î r ș i t d e p a r t i d ă *în direcția de scenă a lui Roger Blin debutează la Viena într-un nou «teatru mic» (Theater am Fleischmarkt) în alternanță cu Ionescu, Genêt, Ghelderode. Sînt deci în bună companie.*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



Samuel Beckett în timpul turnării filmului *Comedie*, 1966

Regizorul Alan Schneider, mort într-un absurd accident de motocicletă puțin timp înaintea Festivalului de la Edinburgh, 1984

Samuel Beckett și Jean Louis Barrault alături de protagonistele spectacolului *Du-te-vino* ▶

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

SAMUEL BECKETT

Du-te-vino

(Come and go)

Lui John Calder

În centrul scenei, așezate una lîngă alta, cu fața la sală, cu spatele drept, mîinile sprijinite pe genunchi, FLO, VI și RU.
Liniște.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

VI—Ru.
RU — Da.
VI — Flo.
FLO — Da.
VI — Cînd am fost ultima oară noi trei împreună?
RU — Să nu mai vorbim.
Linişte.
VI iese prin dreapta.
Linişte.
FLO — Ru.
RU — Da.
FLO — Ce impresie ţi-a făcut Vi?
RU — Ca întotdeauna. Nu s-t schimbat prea mult. (FLO *se aşază la mijloc, pe locul lui* VI, *şuşoteşte la urechea lui* RU) Mi-e milă! *(Se privesc.* FLO *duce degetul la gură)* Ea nu-şi dă seama?
FLO — Slavă domnului, nu!
Intră VI. FLO *şi* RU *se întorc cu faţa, îşi reiau poziţia.*
VI se aşază în locul lui FLO.
Linişte.
FLO — Aşa împreună noi trei, ca odinioară, în curte la pensionul domnişoarei Wade, una lîngă alta.
RU —Pe buturugă.
VI — Sîîst!
Linişte
FLO iese prin stinga.
Linişte.
RU — Vi.
VI — Da.
RU — Cum o găseşti pe Flo?
VI — Aproape neschimbată. *(RU se aşază la mijloc, în locul lui FLO, şuşoteşte la urechea lui VI)* Îngrozitor! *(Se privesc. RU duce degetul la gură)* Nu i s-a spus?
RU — Doamne fereşte!
Intră FLO. RU *şi* VI *se întorc cu faţa, îşi reiau poziţia.* FLO *se aşază în locul lui RU.*
RU — Ţinîndu-ne de mînă ca atunci.
FLO — Visînd la dragoste.
Linişte.
RU *iese prin dreapta.*
Linişte.
VI — Flo.
FLO — Da.
VI — Cum ţi se pare Ru?
FLO — E cam întuneric. (VI *reia locul lui* RU *la mijloc, şuşoteşte la urechea lui* FLO). Groaznic! *(Se privesc.* VI *duce degetul la gură)* Nu ştie?
VI — Doamne păzeşte!
Intră RU. VI *şi* FLO *se întorc cu faţa, îşi reiau poziţia.*
RU *se aşază în locul lui VI.*
Linişte.
VI — N-am putea vorbi despre vremurile de altădată? *(Linişte)* Despre ce a fost după aceea? *(Linişte)* Hai să ne ţinem de mînă în felul acela al nostru. *(La un moment dat îşi unesc mîinile după cum urmează: dreapta lui* VI *cu dreapta lui* RU *pe genunchii*

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

lui RU, stinga lui VI cu stinga lui FLO *pe genunchii lui* FLO, *dreapta lui* FLO *cu stinga lui* RU *pe genunchii lui* VI, *brațele lui* VI *rezemindu-se pe brațul sting al lui* RU *și brațul drept al lui* FLO.)
Liniște
FLO—Ru. *(Liniște)* Vi. *(Liniște)* Simt inelele.

CORTINA

NOTE

Locurile următoare

1	FLO	VI	RU
2	FLO		RU
		FLO	RU
3	VI	FLO	RU
4	VI		RU
	VI	RU	
5	VI	RU	FLO
6	VI		FLO
		VI	FLO
7	RU	VI	FLO

Lumina
Slabă, proiectată de sus și concentrată doar pe bancă. Restul scenei în întuneric.
Costume
Haine foarte lungi, încheiate cu nasturi pînă la gît, de culoare violet închis (RU), *roșu închis* (VI), *galben închis* (FLO). *Pălării de culoare închisă cu boruri atît de largi încît fețele să fie în umbră. Cele trei personaje cît mai asemănătoare, diferențiate doar prin culoare. Pantofi ușori, cu talpă de cauciuc. Miinile ies în evidență datorită machiajului. Nici un inel vizibil.*
Banca
Îngustă, fără spătar, atît de lungă încît cele trei femei stau abia atingîndu-se. Nu trebuie să se vadă clar pe ce anume stau, astfel că se va naște întrebarea pe ce sînt așezate.
Ieșirile
Personajele nu se văd ieșind din scenă. Ele trebuie să dispară în întuneric, la cîțiva pași de zona luminată. Dacă nu e destul de întuneric, se va recurge la paravane și draperii. Intrările și ieșirile din scenă se fac ușor, fără zgomot de pași.
Vocile
La limita audibilității. Detimbrate, cu excepția exclamației în urma secretului șoptit la ureche, ca și cele două replici care urmează.

În românește de *LUDMILA PATLANJOGLU*
și ADRIANA BITTEL

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

JÉRÔME LINDON

Prima întîlnire

Într-o bună zi, în 1950, unul dintre prietenii mei, Robert Carlier, îmi spuse: « Ar trebui să citiți manuscrisul unui scriitor irlandez care scrie în franceză. Se numește Samuel Beckett. Pînă acum l-au refuzat șase editori ». Eram de doi ani director la Editions de Minuit. Cîteva săptămîni mai tîrziu, am zărit pe un birou trei manuscrise — *Molloy*, *Malone meurt*, *L'Innommable* — purtînd acest nume de autor necunoscut, ce, totuși, îmi suna familiar.

Din chiar acea zi am știut că voi fi, poate, un editor, vreau să spun un *adevărat* editor. Încă de la primele rînduri — « Sînt în camera mamei mele. Eu sînt cel care trăiesc acum aici. Nu știu cum am ajuns aici ».—de la primele rînduri, frumusețea zguduitoare a acestui text m-a copleșit. Am citit *Molloy* în cîteva ore, cum nu mai citisem niciodată o carte. Or, acesta nu era un roman apărut la unul dintre confrații mei, una dintre acele capodopere consacrate la care eu, ca editor, să nu fi contribuit nicicum; era un manuscris inedit și nu numai inedit: refuzat de mai mulți editori. Nu-mi venea să cred.

Am văzut-o pe Suzanne, soția lui Beckett, a doua zi și i-am spus că mi-ar plăcea să public aceste trei cărți cît mai repede, dar că nu eram foarte bogat. A luat asupră-și sarcina de-ai duce lui Samuel Beckett contractele și mi le-a adus semnate. Era în 15 noiembrie 1950.

Cîteva săptămîni după aceea, Samuel Beckett a trecut să ne vadă. Suzanne mi-a povestit mai apoi că s-a întors acasă cu un aer mohorît. Cum ea se mira, temîndu-se ca nu cumva să fi fost decepționat de acest prim contact cu editorul său, el i-a răspuns că, dimpotrivă, ne-a găsit pe toți foarte simpatici și că era doar disperat la gîndul că publicarea romanului *Molloy* ne va aduce în pragul falimentului.

Cartea a apărut la 15 martie [1951]. Tipograful, un alsacian catolic, temîndu-se ca nu cumva cartea să fie socotită un atentat la bunele moravuri, omisese, cu prudență, să-și pună numele la sfîrșitul volumului.

Cîteva zile mai tîrziu i-am scris lui Sam ca să-i cer o fotografie de-a lui și o nuvelă despre care îmi vorbise, ambele destinate publicării. Mi-a răspuns:

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

10.IV.51

Dragă domnule Lindon,

Am primit azi dimineaţă scrisoarea dumneavoastră de ieri. Vă mulţumesc din suflet pentru generosul dumneavoastră avans.

Am făcut fotografia în această după amiază. O voi avea poimîine şi o voi trimite de îndată.

Ştiu că Roger Blin vrea să pună în scenă piesa. [En attendant Godot]. *Trebuia să ceară o subvenţie în acest scop. Mă îndoiesc că i se va acorda. Să-l aşteptăm pe* Godot, *dar nu pentru mîine.*

Nuvela, a cărei primă jumătate, sub titlul Fuite, *a apărut în* Les Temps modernes, *este la dispoziţia dumneavoastră. Ar putea să aştepte pînă mă reîntorc ? Este prima mea lucrare în franceză (în proză).* Le Calmant, *pe care doamna Dumesnil l-a înmînat domnului Lambrichs, ar fi poate mai potrivit. Va fi la alegerea dumneavoastră.*

Sînt foarte bucuros că vreţi să ajungeţi degrabă la L'Innommable. *Cum v-am spus, la această lucrare ţin cel mai mult, măcar că mi-a dat bătaie de cap.*

Daţi-mi voie să vă spun cît de mişcat sînt de interesul arătat muncii mele şi de truda ce-o depuneţi pentru a o apăra. Fiţi încredinţat de sincerele mele sentimente prieteneşti.

Samuel Beckett

Cum s-ar putea ca Samuel Beckett să-şi arunce ochii pe această biată mărturie a mea, nu îndrăznesc să-i spun admiraţia nemărginită şi afecţiunea pe care i le port. S-ar simţi jenat şi eu de-asemeni. Dar mi-ar plăcea să se ştie aceasta, numai aceasta: că nicicînd în viaţa mea nu am întîlnit un om în care să coexiste în asemenea măsură nobleţea şi modestia, luciditatea şi bunătatea. Nicicînd nu mi-aş fi imaginat că poate exista un om atît de autentic, atît de remarcabil, atît de desăvîrşit.

În româneşte de ILIEŞ CÂMPEANU

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

MARCEL MIHALOVICI

« Un mare muzician »

Este o mare bucurie să lucrezi cu Beckett, el însuşi un mare muzician — cîntă la pian şi are un simţ estetic foarte sigur în muzică. Cînd i-am solicitat colaborarea pentru o operă, mi-a oferit mai multe manuscrise printre care şi Ultima bandă. *M-am oprit asupra acestei monodrame scrisă în engleză şi tradusă în franceză şi germană sub supravegherea lui Beckett, care este şi un veritabil poliglot. Am ales ca libret varianta franceză. Muzica am compus-o sub constantul control al dramaturgului, arătîndu-i fiecare fragment terminat. Beckett aproba sau dezaproba, şi eu mă conformam strict indicaţiilor sale. Într-o zi a venit cu Roger Blin, care l-a interpretat pe Krapp de mai multe ori în faţa noastră, ca eu să pot sesiza ritmul textului. Foarte importantă era mai ales marcarea pauzelor care în* Ultima bandă *au o semnificaţie atît de mare. Trebuia să îmbrac muzical trama, fără a prelungi exagerat partitura muzicală. Aşa am ajuns să nu depăşesc decît cu 8 minute durata textului vorbit. A avut loc o foarte precisă şi foarte preţioasă colaborare.*

La Cascando, *piesă scurtă pentru teatru radiofonic, lucrurile au fost un pic diferite. Aici nu era vorba de un comentariu muzical al piesei. Muzica era un al treilea personaj, care intervenea în acţiune cînd singur, cînd împreună cu naratorul, fără să fie un simplu acompaniament, ci un partener de dialog.*

Şi aici, sprijinul şi aprobarea lui Samuel Beckett mi-au fost dovada prieteniei sale încrezătoare.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

SAMUEL BECKETT

CASCANDO

piesă radiofonică pentru Muzică și Voce
Muzica: MARCEL MIHALOVICI

CEL CARE DESCHIDE (sec) — Eu sunt în luna mai *(Pauză)* Da, e adevărat *(Pauză)* Deschid.

VOCE: *(încet, răsuflînd greu)* — ce poveste . . . dacă ai putea s-o termini . . . ai fi liniștit . . . ai putea să dormi . . . nu, înainte . . . vai, știu . . . am terminat cu asta . . . o mie și una . . . fă așa . . . asta-i viața mea . . . spunîndu-mi . . . termină cu asta . . . așa-i bine . . . pe urmă vei fi liniștit . . . vei putea dormi . . . la naiba cu poveștile . . . și cu vorbele . . . și o s-o termini . . . și nu-i cea bună. . . nu-s liniștit . . . imediat o alta . . . s-o încep . . . s-o termin . . . spunîndu-mi. . . termin-o pe asta . . . pe urmă ai să fii liniștit . . . acum e bine . . . de data asta am prins-o bine . . . și o s-o termin . . . dar nu-i cea bună . . . nu ești liniștit . . . imediat o alta . . . dar asta . . . e altceva . . . trebuie s-o termin . . . voi fi liniștit . . . asta-i bună . . . de data asta am prins-o bine . . . de data asta sunt acolo . . . Maunu . . . o iau de la capăt . . . de pe acum o viață foarte lungă . . . orice s-ar spune . . . cîteva nenorociri . . . asta ajunge . . . cinci ani mai tîrziu . . . zece ani . . . nu mai știu . . . Maunu . . . s-a schimbat . . . nu destul . . . îl recunoscusem . . . în baracă . . . încă una . . . el aștepta noaptea. . . să se facă noapte . . . ca să ieșim în altă parte . . . să dormim în altă parte . . . e lung . . . înalță capul . . . cînd și cînd . . . privește geamul . . . burnițează . . . pămîntul burnițează . . . se ridică . . . în genunchi mai întîi . . . pe urmă în picioare . . . se strecoară afară . . . Maunu . . . cu același palton vechi . . . la dreapta-i marea . . . la stînga colinele . . . trebuie să aleagă . . . nu poate decît. . .

CEL CARE DESCHIDE *(cu VOCE)* — Și închid din nou *(Tăcere)* Deschid alta.

MUZICĂ: —

---

* SAMUEL BECKETT: *Comédie et actes divers*, Les Editions de Minuit, 1966, pag. 45—60

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

CEL CARE DESCHIDE *(cu MUZICA)* — Şi închid din nou *(Tăcere)* Le deschid pe amîndouă.

VOCE:
MUZICĂ: } *(împreună)* înaintează . . . înaintează . . . s-o termin . . . . să nu-i dau drumul . . . pe urmă ai să fii liniştit . . . o să poţi dormi . . . nu
— —
înainte . . . s-o termin . . . asta-i bună . . . o ţin bine . . . te afli . . . undeva . . .
— —
Maunu . . . o ţin bine . . . urmăreşte-o . . . n-o mai lăsa . . . povestea Maunu . . .
— —
înaintează . . . s-o termin . . . pe urmă să dorm . . . la naiba . . . poveştile . . .
— —
nici cuvinte . . . să mergem . . . urmarea . . . ur. . . . . .

CEL CARE DESCHIDE *(cu VOCE şi MUZICĂ)*:—Şi închid din nou *(Tăcere)* Şi reîncep.

VOCE: cobor . . . pantă blîndă . . . drum abrupt . . . plopi uriaşi . . . vînt pe piscuri . . . în depărtare marea . . . Maunu . . . acelaşi palton vechi . . . înaintează . . . se opreşte . . . nimeni . . . nu încă . . . noapte prea limpede . . . orice s-ar spune . . . taluzul . . . strică taluzul . . . tot bastonul ăla vechi . . . Maunu . . . coboară . . . cade . . . dinadins sau poate nu . . . nu văd . . . a căzut . . . asta-i important . . . cu faţa în noroi . . . cu braţele întinse . . . asta-i bună . . . s-a şi întîmplat . . . hei, nu . . . nu încă . . . se ridică . . . în genunchi mai întîi . . . cu mîinile moi . . . în noroi . . . capul plecat . . . pe urmă în picioare . . . uriaş . . . haide . . . o porneşte din nou . . . coboară . . . haide . . . ce-o fi gîndind? . . . să ghicim . . . un adăpost . . . în dune . . . o grotă . . . amintire vagă . . . despre o grotă . . . în minte . . . coboară . . . mai puţini pomi . . . un taluz . . . s-a schimbat . . . nu destul . . . noapte prea limpede . . . curînd dunele . . . . nu mai e nimic care să-l ascundă . . . se opreşte . . . nimeni . . . el *(Tăcere)*

MUZICĂ: — — — — — — — — — — — — — — — — — — — *(Tăcere)*

VOCE:
MUZICĂ: } *(împreună)* liniştit . . . să dorm . . . la naiba problemele . . . şi cuvintele
— —
să n-o scap . . . acum e bine . . . asta-i . . . aproape . . . rămîn aici . . . undeva Maunu . . . o ţin bine . . . n-o mai las . . . o urmăresc pînă la capăt . . . haide . . .
— —
de data asta . . . e bine . . . să termin . . . să dorm . . . Maunu . . . haidem *(Tăcere)*.

CEL CARE DESCHIDE: Aşa, cum vrei. Se zice: « E-n capul lui ». Dar nu, deschid.

VOCE: cade . . . recade . . . voit sau nu . . . nu văd . . . a căzut . . . asta-i esenţial . . . cu chipul în nisip . . . cu braţele întinse . . . dune albe . . . peste tot . . . acelaşi palton vechi . . . noaptea prea limpede . . . orice s-ar spune . . . mare mai vijelioasă . . . tună . . . culmi albe . . . Maunu . . . capul lui . . . să-i văd în cap . . . pacea . . . a revenit pacea . . . să nu mai meargă . . . să nu mai caute . . . să doarmă . . . hei, nu . . . nu încă . . . întîi în genunchi . . . cu mîinile întinse . . . în nisip . . . capul înclinat . . . pe urmă în picioare . . . în picioare . . . uriaş . . . masă uriaşă . . . aceeaşi pălărie veche . . . trasă pe urechi . . . cu boruri mari . . . haide . . . se clatină . . . masă uriaşă . . . în nisip . . . pînă la pulpe . . . mare. . .

CEL CARE DESCHIDE *(cu VOCE)*: O închid din nou *(Tăcere)* Deschid alta.

MUZICĂ: —

CEL CARE DESCHIDE *(cu MUZICĂ)*: Şi închid din nou *(Tăcere)* Aşa, cum vreau. Asta-i viaţa mea, trăiesc din asta *(Pauză)* Da, e drept *(Pauză)* Ce deschid? Se zice:

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

« Nu deschide nimic, n-are nimic să deschidă, are gărgăuni ». Nu mă mai văd, nu văd ce fac, nu văd ce am şi spun: « Nu deschide nimic, n-are nimic ce să deschidă ». Nu mai protestez, nu mai spun. « N-are nimic în cap ». Nu mai răspund. Deschid şi închid din nou.
VOCE: lumini . . . ale pămîntului . . . ale insulei . . . ale cerului . . . n-ai decît . . . să ridici capul . . . ochii . . . o să le vadă . . . să-l lumineze . . . dar nu . . . el . . . *(Tăcere)*.
MUZICĂ *(scurt)*: — — — — — — — — — — — — — — — — — — — *(Tăcere)*
CEL CARE DESCHIDE: Se zice: « Nu-i asta viaţa lui, nu trăieşte din asta ». Nu mă vede, nu se vede care-i viaţa mea. Nu se vede din ce trăiesc şi se spune: « Nu-i asta viaţa lui, nu trăieşte din asta *(Pauză)* ».Am trăit destul . . . sunt destul de bătrîn. Destul. Ascultaţi . . .
VOCE *(mai încet)*: de data asta . . . eu sunt acolo . . . Maunu . . . el este . . . l-am văzut . . . l-am prins . . . haide . . . acelaşi palton vechi . . . coboară. . . cade. . . cade din nou . . . aşa vrea sau nu . . . nu văd . . . la pămînt . . . asta-i . . . important . . . haide . . .
CEL CARE DESCHIDE *(cu VOCE)*: Dau maximum.
VOCE: chipul . . . în pietriş . . . nu mai e nisip . . . decît pietriş . . . haide de-a binelea . . . asta-i acum . . . hei . . . nu . . . nu încă . . . se ridică din nou . . în genunchi mai întîi . . . mîinile întinse . . . în pietriş . . . capul aplecat . . .pe urmă în picioare . . . în picioare . . . massă uriaşă . . . Maunu . . . mai repede. . . se clatină . . . coboară . . . el . . . *(Tăcere)*.
MUZICĂ *(mai încet)* —
CEL CARE DESCHIDE *(cu MUZICĂ)*: Maximum *(Tăcere)* Nu-i totul. Le deschid pe amîndouă. Ascultaţi.
VOCE: }
MUZICĂ: } *(impreună)* să dorm . . . să mai caut . . . să-l caut . . . în umbră . . .
— —
să-l văd . . . să-i spun . . . pentru cine . . . asta-i . . . n-are importanţă . . . nicio-
— —
dată el . . . niciodată cel bun . . . să încep din nou . . . în umbră . . . las-o
— —
naibii . . .acum . . .asta-i cea bună . . .asta-i . . .aproape . . .să termin *(Tăcere)*.
CEL CARE DESCHIDE: De la un astru la celălalt s-ar zice că sunt de acord. Nu mai avem pentru mult timp. Asta-i bine.
VOCE }
MUZICĂ: } *(împreună)* aproape. . . nu-l scap. . . l-am văzut. . . am spus-o. . . asta-
— —
aproape . . . la naiba, cu iluziile . . . toate-s false . . . acum . . . e cea bună . . .
— —
nu-l scap . . . să termin . . . să dorm . . . Maunu . . . el e . . . nu-l scap . . . să-l urmăresc . . . pînă la . . . *(Tăcere)*.
— —
CEL CARE DESCHIDE: E bine *(Pauză)* Da, e adevărat, în luna mai. Ştiţi, primăvara *(Pauză)* Deschid.
VOCE: nici bănci . . . nici bară . . .nici rame . . . pe linia de plutire . . . deodată. . . revine . . . eşuează . . . se smulge . . . se îndepărtează . . . Maunu . . . se umple. . . tot fundul . . . faţa lipită de scînduri . . . braţele întinse . . . acelaşi palton vechi . . mîinile strîngînd . . . bordura . . . nu . . . nu ştiu . . . îl văd . . . se agaţă . . . se îndreaptă spre larg . . . direcţia nesigură . . . spre insulă . . . pe urmă . . . în altă parte *(Tăcere)*.
MUZICĂ: — *(Tăcere)*

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

CEL CARE DESCHIDE: Se spunea: « E de el, e vocea lui, e în mintea lui». *(Pauză)*

VOCE: mai repede ... îl biciuie ... se pleacă ... s-a îmbătat ... direcţie spre insulă ... pe urmă nu ... spre altă parte ... pretutindeni ... direcţie vraişte... lumini — *(Tăcere)*.

CEL CARE DESCHIDE: Nici o asemănare. Răspundeam: « Şi asta ».

MUZICĂ *(scurt)*: —

CEL CARE DESCHIDE: ... Asta-i ... tot de mine? Dar nu mai răspund. De altfel nu se mai spune nimic. A scăpat. E bine *(Pauză)* Da, în luna mai, e adevărat, spre sfîrşitul lui mai zilele lungi *(Pauză)*. Deschid *(Pauză)*. Mi-e frică să deschid. Dar trebuie să deschid. Aşadar deschid.

VOCE: Haide ... Maunu ... braţele întinse ... acelaşi palton vechi ... chipul în apă ... se agaţă ... insula în depărtare ... direcţia spre larg ... întinsul mării pretutindeni ... pămînt deloc ... capul lui ... să văd în capul lui ... Maunu.

CEL CARE DESCHIDE *(cu VOCE)*: Haidem! Haidem!

VOCE: în sfîrşit ... n-are unde să mai meargă ... căutaţi în altă parte ... mereu în altă parte ... asta-i ... aproape ... Maunu ... ţine-te bine ... nu te lăsa ... lumini ... ale pămîntului ... cîţiva ... aproape mai mulţ ... prea departe ... prea tîrziu ... cerul ... acelea de acolo ... dacă vor ... orice s-ar spune ... să se aşeze pe spate ... aşa o să-l vadă ... să-l lumineze ... însă nu ... se agaţă ... Maunu ... a schimbat direcţia ... aproape destul ... *(Tăcere)*.

MUZICĂ: —

CEL CARE DESCHIDE *(cu MUZICĂ)*: Doamne!

MUZICĂ: — — — — — — — — — — — — — — — — — — *(Tăcere)*

CEL CARE DESCHIDE: Doamne! Doamne! *(Pauză)* Mă întrebam altădată « Ce înseamnă asta? » Răspundeam uneori. Înseamnă plimbarea. Două plimbări. Pe urmă întoarcerea. Unde? În sat. La han. Două plimbări, apoi întoarcerea împreună în sat, la han pe singurul drum care duce acolo. O imagine, ca orişicare. Dar nu mai răspund. Deschid.

VOCE } *(împreună)*: să n-o las ... s-o termin ... asta-i cea bună ... o ţin ...
MUZICĂ: } —
de data aceasta ... asta-i ... aproape ... Maunu ...
— —

CEL CARE DESCHIDE *(cu VOCE şi MUZICĂ)*: S-ar zice că îşi dau mîna.

VOCE } *(împreună)*: A dormi ... nici o poveste ... haide Maunu ... el este ...
MUZICĂ: } —
să-l văd ... să-i spun ... pînă la capăt ... să nu-l las ...

CEL CARE DESCHIDE *(cu VOCE şi MUZICĂ)*: E bine.

VOCE } *(împreună)*: aproape ... cîteva încă ... cîteva încă ... sunt acolo ..
MUZICĂ: }
aproape ... Maunu ... el este ... era el ... l-am văzut ... aproape ...
— —

CEL CARE DESCHIDE *(cu VOCE şi MUZICĂ, ton pătrunzător)*: E bine!

VOCE } *(împreună)*: Încă o dată .. aşa-i bine .. să termin .. nici o poveste .. să
MUZICĂ: } —
dorm ... asta-i ... aproape ... cîteva încă ... să nu-i dau drumul ... Maunu...
— —
se agaţă ... haidem ... haidem ... *(Tăcere)*.

În româneşte de ALEXANDRU BACIU

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

SAMUEL BEKETT

CUVINTE ŞI MUZICA

piesă radiofonică

Muzica: JOHN BECKETT

MUZICA: *Mică orchestră care începe să-şi acorde încet instrumentele.*

CUVINTE: Îndurare *(Orchestra. Mai tare)* Îndurare *(Orchestra mai încet, apoi nu mai cîntă).* Cît timp o să mai mucegăim aici în beznă? *(Cu scîrbă)* Cu tine. *(Pauză)* Temă . . . *(Pauză)* Temă . . . lenea *(Pauză, mecanic, dintr-odată, încet.)* Lenea este dintre toate pasiunile pasiunea cea mai puternică şi la drept vorbind nu există nici o pasiune mai puternică decît pasiunea lenei, ea fiind dintre toate vijeliile care pustiesc fiinţa, vijelia ce o pustieşte cel mai năprasnic şi la drept vorbind . . . *(Orchestra cîntă din nou mai tare. Tare, implorînd)* Îndurare *(Orchestra mai încet, nu mai cîntă).* Vijelia care pustieşte cel mai năprasnic şi la drept vorbind nu există nici o altă vijelie care atît de mult ca ea să pustiască fiinţa în aşa hal, prin pasiune înţelegînd o frămîntare a sufletului care de plăcere captivat, adică de suferinţe reale sau imaginate reale, la naiba imaginate, se năpustesc acolo sau fug din toate frămîntările astea şi cine le-ar putea socoti; şi sînt puzderie; lenea este aceea care agită cel mai mult şi la drept vorbind nu există nici o frămîntare care atît de mult ca asta să agite sufletul într-un sens şi în altul ca nici o altă frămîntare a sufletului care în aşa hal ca asta să agite sufletul într-un sens ca . . . *(Pauză)* în altul. . . *(Pauză)* Ascultă: *(Zgomotul unor papuci tîrîţi. E Croak, care vine, aşa cum poate el mai bine).* În sfîrşit ! *(Zgomotul papucilor, mai tare. Orchestra reîncepe)* Tăcere !

• SAMUEL BECKETT: *Comédie et actes divers,* Les Editions de Minuit, *1966* pp 61—78

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Orchestra încetează. Zgomotul papucilor mai tare. Tăcere.
CROAK: Jo
CUVINTE *(Umil)*: Milord.
CROAK: Bob.
MUZICA *(Umilă)*: « Prezent » *(în surdină)*
CROAK: Ajutoarele mele ! Să fiţi prieteni *(Pauză)* Bob.
MUZICA: *La fel ca înainte.*
CROAK: Jo.
CUVINTE *(umil)*: Milord
CROAK: Să fiţi prieteni *(Pauză)* A trebuit să întîrzii. Iertaţi-mă *(Pauză)* Chipul *(Pauză)*. Pe scară *(Pauză)* Iertaţi. *(Pauză)* Jo.
CUVINTE *(umil)*: Milord.
CROAK: Bob !
MUZICA: *la fel ca înainte*
CROAK: Iertaţi *(Pauză)* În turn *(Pauză)* Chipul *(Pauză)* Lumînări *(Pauză lungă)* Tema în seara asta . . . *(Pauză)* Tema în seara asta . . . iubirea. . . *(Pauză)* Iubirea *(Pauză)* Bastonul meu de ceremonii *(Pauză)* Jo !
CUVINTE *(umil)*: Milord
CROAK: Iubirea *(Pauză. Lovitură de baston pe podea)* Iubirea !
CUVINTE *(cu emfază)*: Iubirea este dintre toate pasiunile pasiunea cea mai puternică şi la drept vorbind nu există nici o pasiune mai puternică decît pasiunea iubirii *(Tuşeşte uşor)* Ea este, dintre toate vijeliile ce pustiesc fiinţa, vijelia care o pustieşte cel mai năpraznic şi la drept vorbind nu există nici o vijelie care atît de năpraznic să pustiască fiinţa în aşa hal.
Pauză.
CROAK *(Suspin sfîşietor. Loveşte bastonul de podea)*.
CUVINTE: Prin pasiune înţelegem o frămîntare a sufletului care de plăcere captivat, adică de suferinţe reale, la naiba, imaginate, se năpustesc în el sau fug. *(Tuşeşte încet)* Dintre toate acestea . . .
CROAK *(neliniştit)*: Vai . . .
CUVINTE: Din toate frămîntările astea, şi sînt puzderie, lenea este *iubirea*, este aceea care agită cel mai năpraznic şi la drept vorbind nu există nici o frămîntare a sufletului care atît de mult ca asta să agite sufletul în aşa hal într-un sens ca. . .
Lovitură violentă a bastonului de podea
CROAK: Bob
CUVINTE: În altul
MUZICA: *la fel ca înainte*
CROAK: Iubirea . . .
MUZICA: *Lovitură de baghetă pe un pupitru*
Muzică sentimentală exagerat de expresivă, destul de încet pentru a lăsa să se audă gemetele şi protestele lui CUVINTE: « Nu ! » «Îndurare » etc.
Tăcere
CROAK *(neliniştit)*: Vai *(Lovitură de baston)* Mai tare.
MUZICA: *Violentă lovitură de baghetă şi aceeaşi muzică fortissimo, cu totul inexpresivă, împiedică să se audă protestele lui CUVINTE.*
Tăcere.
CROAK: Ajutoarele mele *(Pauză)* Scumpe Jo !
CUVINTE *(cu emfază)*: Ah, inimă-sfinx, enigme fără cuvînt.
CROAK: *(gemete)*

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

CUVINTE: Şi anume iubirea asta, ce înseamnă iubirea asta care-i mai tare decît cei şapte muritori şi alte mari motoare ale sufletului frămîntă astfel sufletul şi sufletul ce este acest suflet care-i mai tare decît celelalte motoare prin iubire şi de ce-i în halul ăsta de frămîntat? *(Prozaic)* Iubirea femeii, se înţelege, dacă astfel o înţelege Milord.

CROAK: Dezgustat!

CUVINTE: Taine *(Solemn)* Ăsta-i oare cuvîntul potrivit, iubire? *(Pauză)* Suflet. Ăsta-i oare cuvîntul potrivit? *(Pauză)* Spunînd iubire înţelegem iubirea? *(Pauză)* Sufletul spunînd suflet? *(Pauză)* Cine?

CROAK *(neliniştit)*: Oh! *(Pauză)* Bob, scumpule!

CUVINTE: Sau nu?

CROAK *(lovitură de baston)*: Bob!

MUZICA: *Lovitură de baghetă şi pe urmă muzică sentimentală, auzindu-se clar protestele lui CUVINTE*

Tăcere

CROAK *(neliniştit)*: Oh! *(Pauză)* Consolările mele! *(Pauză)* Jo!

CUVINTE *(umil)*: Milord!

CROAK: Bob!

MUZICA: *(« Prezent » ca înainte)*

CROAK: Frumoşii mei! *(Pauză)* Bătrîneţe... *(Pauză. Lovitură de baston)* Jo!

CUVINTE *(umil)*: Milord

CROAK: Bătrîneţe...

Pauză

CUVINTE *(bîlbîindu-se)*: Bătrîneţe este cînd... cînd... despre bărbat se înţelege... dacă aşa înţelege Milord... bătrîneţe este cînd... dacă sînteţi un bărbat... sînteţi un bărbat... pe vine... scuipînd în tăciuni...

Violentă lovitură de baston

CROAK: Bob! *(Pauză)* Bătrîneţe! *(Pauză. Violentă lovitură de baston)* Bătrîneţe!

MUZICA: *Lovitură de baghetă şi muzică bătrînească pe care o întrerupe curînd o violentă lovitură de baston.*

CROAK: Împreună *(Pauză. Lovitură de baston)*. Împreună. *(Pauză. Violentă lovitură de baston)*. Împreună, cîinilor!

MUZICA: *Formează îndelung nota « la »*

CUVINTE *(implorînd)*: Nu!

Violentă lovitură de baston

CROAK: Cîini!

MUZICA: *La*

CUVINTE *(încercînd să cînte)*: Bătrîneţe este cînd... pe vine...

MUZICA: *Rectificare*

CUVINTE *(încercînd să respecte rectificarea)*. Bătrîneţe este cînd pe vine...

MUZICA: *Sugestie pentru ceea ce va urma*

CUVINTE *(încercînd să respecte sugestia)*: Scuipînd în tăciuni *(Pauză. Violentă lovitură de baston)* Timpul cît burgheza... l-ar sfîrşi... o să-l sfîrşească... ca să încropească.

MUZICA: *Rectificare*

CUVINTE: *(încercînd să respecte rectificarea)*. Timpul cît vrăjitoarea o să termine ca să-l încropească...

MUZICA: *Sugestie pentru ceea ce va urma*

CUVINTE: *(Încercînd să respecte sugestia)*... Şi îţi aduce... cacaoa ta *(Pauză. Violentă lovitură de baston)* Şi îţi aduce balsamul veninos...

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

(Pauză. Furioasă lovitură de baston)
CROAK: Cîini !
MUZICA: *Sugestie pentru ceea ce urmează*
CUVINTE *(încercînd să respecte sugestia)* O vezi venind . . . prin cenuşă . . . care iubită . . . iubită . . . nu poate . . . n-a fost cucerită . . . necucerită . . . sau . . . sau . . .
MUZICA: *Repetă sfîrşitul sugestiei precedente*
CUVINTE *(încercînd s-o respecte)*: Sau cucerită dar neiubită *(Cu oboseală)* Acest fel de plictiseală . . . *(Pauză)* Să vină prin cenuşă . . . ca bătrîna aceea . . .
MUZICA: *(întrerupe cu rectificare şi scurtă sugestie pentru ceea ce urmează).*
CUVINTE: *(încercînd s-o respecte)*: Să vină prin cenuşă ca în acea bătrînă lumină . . . chipul său . . . prin cenuşă . . .
CROAK: *Gemete*
MUZICA: *Sugestie pentru ce va fi*
CUVINTE: *(încercînd să le respecte)* Bătrîna lumină . . . a lunii . . . acolo, dincolo de nou . . . răspîndită . . . pe pămînt
Pauză
MUZICA: *Scurtă sugestie pentru ceea ce va urma.*
Tăcere
CROAK: *Gemete*
MUZICA: *Cîntă o arie în întregime, pe urmă invită pe CUVINTE să cînte începutul. Pauză. Il invită din nou.*
CUVINTE: *(încercînd să cînte, încet, acompaniat în surdină de MUZICA).*

Bătrîneţe este cînd pe vine
Scuipînd în tăciuni
Timpul cît îi trebuie vrăjitoarei
ca să încropească
Şi să-ţi aducă balsamul veninos
Tu o vezi venind
Prin cenuşa care iubită
N-a fost cucerită
Sau cucerită fără să fie iubeşte
Acest fel de plictiseală
Să vii prin cenuşă
Ca în astă străveche lumină
Chipul în cenuşă
Străvechea lumină a stelelor
Acolo afară pe pămînt
Din nou răspîndită

Tăcere
CROAK *(încet)*: Chipul *(Pauză)* Chipul *(Pauză)* Chipul
MUZICA: *Lovitura de baghetă şi muzica, voind, să fie călduros sentimentală.*
Tăcere
CROAK: Chipul
Pauză
CUVINTE *(Rece)*: Văzută de acolo de sus, în această limpezime atît de rece şi. . . obscură . . .
MUZICA: *Sugestie călduroasă*
CUVINTE *(Fără a ţine seama, rece)*: Văzută de acolo de sus şi atît de aproape în această limpezime obscură şi rece cu un ochi încă voalat de ceea ce tocmai. . .

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

se produce, în adevăr frumusețea sa tulburătoare este oarecum puțin ...
Pauză

MUZICA: *Repetă timid sugestia anterioară*

CUVINTE *(Întrerupînd, violent)*: Pacea ...

CROAK: Ajutoarele mele ! Să fiți prieteni !

CUVINTE: ...slăbită. Totuși după un moment, atît de mare este puterea de recuperare la această vîrstă, a vieții, încît capul se dă înapoi cîțiva pași, ochii se cască și se însănătoșesc bucurîndu-se de viață *(Pauză)*. Ceea ce se vede atunci ar fi mai bine văzut la lumina zilei, asta este incontestabil. Dar de cîte ori pînă acum, în săptămînile și lunile trecute, de cîte ori, la orice oră, sub toate unghiurile, pe orice vreme, vreau să spun astfel văzută ... Și există, nu-i așa, în această penumbră de argint ... această penumbră de argint ... nu-i așa, Milord? *(Pauză)* Din depărtare în depărtare, secara, pe care o adiere o vîntură, își aruncă și își retrage umbra.

CROAK: *Gemete*

CUVINTE: Lăsînd deoparte trăsăturile sau caracteristicile propriu zis vorbind, nobilă fiecare luată-n parte și în înlănțuirea lor ...

CROAK: *Gemete*

CUVINTE: Roată a negrului păr răvășit parcă risipit pe apă, fruntea barată de o cută adîncă asemenea aceleia pe care o sapă durerea, dar aici atribuită — la urma urmelor — mai curînd atenției extreme pe care o cere nu știu ce frămîntare intimă, genele ... *(Pauză)* nările ... nimic ... puțin ciupite dacă vreți, buzele ...

CROAK *(neliniștit)*: Lily !

CUVINTE: Strînse, pe cea inferioară o sclipire de email care mușcă, nu de mărgean, nu cărnoasă, atunci cînd de obicei ...

CROAK: *(Gemete)*

CUVINTE: ...totul atît e de alb și încremenit încît dacă nu era tumultul sînilor pe care suflul îi îndepărtează ridicîndu-i și aducîndu-i apoi la ... deschizătura lor normală ...

MUZICA: *Nestăvilită explozie de muzică cu zadarnice proteste ale lui CUVINTE*
Tăcere

CUVINTE *(ton de blîndă mustrare)*: Să vedem Milord *(Pauză. Slabă lovitură de baston)*. Pala încremenită și încîntată își ieșise din fire în așa măsură încît părea că aparține atît de puțin acestui pămînt ca Mira Balenei care ea în noaptea aceea, în toată strălucirea celei de a doua și ultimei măreții, revărsa cum se spune, prin ochiul gol lipsit de cristalin, recea lumină *(Pauză)*. Totuși, după un moment, atît de mare este puterea ...

CROAK *(neliniștit)*: Nu !

CUVINTE: Fruntea i se înseninează din nou, buzele i se depărtează și ochii ... *(Pauză)* ...fruntea i se înseninează din nou, nările i se dilată, buzele i se depărtează și ochii *(Pauză)* ... buzele i se depărtează, obrajii recapătă puțină culoare și ochii ... *(reverențios)* ... se deschid *(Pauză)* Pe urmă, puțin înăuntru ... *(Pauză. Tonul devine liric. Încet)*.

Pe urmă puțin înăuntru
De-a lungul murdăriei
Pînă la ... spre ...

Pauză

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

MUZICA: *Discretă sugestie*
CUVINTE *(încercînd s-o respecte cîntînd)*:

Pe urmă puţin înăuntru
De-a lungul murdăriei
Spre bezna unde . . .

Pauză
MUZICA: *Discretă sugestie pentru ce urmează*
CUVINTE *(încercînd s-o respecte)*:

S-a terminat cu cerşitul
S-a terminat cu dăruirea
Nici cuvinte nici înţeles
S-a terminat să ai nevoie . . .

Pauză
MUZICA: *Discretă sugestie pentru ce urmează*
CUVINTE *(încercînd s-o respecte)*:

Prin spurcăciune
Puţin mai jos
Pînă-n bezna de unde
Izvorul se întrezăreşte

Pauză
MUZICA: *Invită să reia începutul ariei. Pauză. Insistă din nou.*
CUVINTE *(încercînd să cînte, încet, acompaniat în surdină de MUZICA.)*:

Pe urmă puţin înăuntru
Prin murdărie
Spre bezna unde
S-a terminat cu cerşitul
S-a terminat cu dăruirea
Nici cuvinte nici înţeles
S-a terminat să ai nevoie
Prin spurcăciune
Puţin mai jos
Pînă-n bezna de unde
Izvorul se întrezăreşte

(Pauză. Înmărmurit) Milord *(Zgomotul bastonului care cade. La fel)* Milord. *(Zgomotul papucilor care se tîrăsc depărtîndu-se, se opresc, se depărtează. Tăcere)*. Bob. *(Pauză)* Bob !
MUZICA: *Scurtă replică grosolană*
CUVINTE: Muzica. *(Pauză. Implorînd)*
MUZICA: *Lovitură de baghetă şi recapitularea muzicii cîntate înainte sau muzica sursă singură.*
Pauză
CUVINTE: Încă *(Pauză. Implorînd)* Încă !
MUZICA: *Repetă ultima temă muzicală aşa cum a cîntat-o sau o variantă foarte apropiată.*
Pauză.
CUVINTE: *Suspin adînc.*

În româneşte de ALEXANDRU BACIU

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

MATTI MEGGED

Dialog în vid

BECKETT — GIACOMETTI

Alberto Giacometti:
A arăta cu degetul

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Pentru noua montare a piesei *Aşteptîndu-l pe Godot* la Teatrul Odéon din Paris, în 1961, decorul a fost conceput de Alberto Giacometti împreună cu Samuel Beckett: o scenă goală, un copac şi o lună. Cîţiva ani mai tîrziu, Giacometti îşi amintea: « Trebuia să fie un copac, un copac şi o lună. Ne-am muncit o noapte întreagă cu copacul acela de gips, îl făceam cînd mai mare, cînd mai mic, pe urmă îi subţiam ramurile. Niciodată nu ieşea cum trebuie. Şi ne spuneam unul altuia: poate ».

(citat după Giorgio Soavi, *Il mio Giacometti*)

Pentru cei ce cunosc operele lui Giacometti şi ale lui Beckett, colaborarea lor — a unui poet cu un sculptor — e un lucru firesc, deloc întîmplător. Prieteni ori simple cunoştinţe, afinitatea lor e evidentă şi se explică de la sine. Multe din sculpturile şi desenele lui Giacometti pot servi ca ilustraţii la prozele lui Beckett sau ca decor pentru piese; de altfel, scrisorile şi declaraţiile lui Giacometti sună ca replicile unui posibil personaj beckettian venind din roman sau direct de pe scenă. Şi invers: numeroase personaje din scrierile lui Beckett par a interpreta verbal sculpturile şi desenele lui Giacometti.

Amîndoi au fost preocupaţi — cel puţin în anumite epoci de creaţie, dacă nu în întreaga carieră — de întrebări asemănătoare, au fost animaţi de aspiraţii şi obsesii înrudite. Ambii constituie expresii exemplare ale condiţiei artistului în vremurile moderne. Moştenitori şi urmaşi ai unor vechi şi nobile tradiţii ale artei şi literelor, Beckett şi Giacometti s-au concentrat asupra confruntării dintre artă — sau artist — şi realitate, asupra nevoii de a crea un spaţiu nou, sau, în formularea lui Giacometti, un « dublu al realităţii » cu ajutorul cuvintelor, sculpturii sau al desenului. Amîndoi au cunoscut teama de gol şi nevoia, pe de altă parte, de a dialoga în sau cu el. Multe din aspiraţiile şi obsesiile lor sînt comune artiştilor moderni, dar anumite trăsături unice, unele accente îi deosebesc de majoritatea contemporanilor şi le conferă un rol aparte în arta şi literatura modernă.

Într-unul din puţinele comentarii asupra propriei creaţii, Beckett mărturisea: « A fi artist înseamnă a rata, cum nici un altul nu-şi permite să o facă, ratarea aceea fiind pentru artist lumea lui — cînd i se sustrage, află abandonul, meşteşugul, buna gospodărire, traiul ... Ştiu că tot ce-ar trebui acum ... ar fi ca el să transforme această supunere, această recunoaştere, această fidelitate faţă de ratare, într-o nouă ocazie, un nou termen al relaţiei şi al actului pe care, incapabil să-l facă, obligat să-l facă, el (Bram Van Velde) îl comite, un act expresiv, chiar dacă vine numai din sine, din propria-i imposibilitate, din obligaţie ... » Şi ceva mai înainte, în acelaşi dialog: « Expresia faptului că nu e nimic de exprimat, nimic prin care să exprimi, nimic de la care să exprimi, nici o putere de-a exprima, nici o dorinţă de-a exprima, dimpreună cu obligaţia de a exprima ».

(citat după « *Trei dialoguri cu George Duthuit* », apărute în S. Beckett, *Disjecta*, Grove Press, New York, 1984, p. 145, 139)

Giacometti declara că ani de-a rîndul ratase tot ce încerca dar, în acelaşi timp, se simţea obligat să-şi continue munca, indiferent de rezultate. În scrisori — şi parcă mai mult în convorbiri — Giacometti descria în amănunt acea ratare. Povestea lui e una de constantă agonie, de luptă şi înfruntare cu scopuri de neatins, cu imposibilul. Astfel, într-o scrisoare către Pierre Matisse, apărută în catalogul expoziţiei de la New York din 1947, Giacometti reia de cîteva ori povestea încercării lui mereu eşuate de a sculpta capul unui model, încheiată cu distrugerea

* Fragmente din volumul *Dialogue in the Void, Beckett—Giacometti*, Lumen Books, New York, 1985

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

lucrării. Vorbește apoi despre o altă ratare: « n-a mai suportat o sculptură care dădea iluzia mișcării », adăugînd că « tot ce avea vreo legătură cu asta atunci mi se părea oarecum grotesc, lipsit de valoare, bun de aruncat ». Mai departe în aceeași scrisoare « . . . nimic nu era cum îmi închipuisem . . . În toți anii de dinainte . . . viața și munca erau pentru mine într-un dezacord nefericit, se încurcau una pe alta. Nu puteam găsi nici o soluție ». În 1957, Giacometti își expune din nou atitudinea față de lucrările sale într-un text intitulat « Ma réalité »:

« Sigur că pictez și sculptez cum am făcut întotdeauna, de cînd am luat creionul sau pensula în mînă, ca să pot cuprinde realitatea, ca să mă apăr, să mă hrănesc, să cresc, să cresc ca să mă apăr mai bine, să atac mai bine, să pun stăpînire pe viață, să înaintez cît pot de departe pe toate planurile și în toate direcțiile, să mă apăr de foame, de frig, de moarte; ca să fiu cît mai liber, cît mai liber ca să încerc — cu cele mai potrivite mijloace la îndemînă — să văd mai bine, să înțeleg mai bine tot ce e în jurul meu; să înțeleg mai bine ca să devin cît mai liber și mai deschis ca să mă pot dărui; să mă dărui cît pot de mult în munca mea, să-mi continui aventura, să descopăr lumi noi, să-mi duc războaiele — pentru plăcere ? ori fericire ? —, o bătălie pentru plăcerea de a cîștiga sau de a pierde ».

Apoi, într-o conversație cu Gotthard Jedlicka (1961) spunea: « Mi-e din ce în ce mai greu să-mi termin lucrările . . . Dar, chiar dacă tot ce-am făcut pînă acum n-are nici o valoare (în comparație cu ceea ce vreau eu să realizez), și în ciuda convingerii mele că am ratat totul . . . pofta mea de lucru e mai mare ca oricînd . . . Nu înțeleg cum se poate, dar acesta e adevărul. Îmi trec în revistă sculpturile: fiecare din ele . . . o ratare. Chiar așa, o ratare ! Dar în fiecare există ceva din ceea ce aș vrea să creez odată . . . »

(citat după Gotthard Jedlicka, « Alberto Giacometti zum 60 Geburtstag », 1961)

De altfel, îi declara lui André Parinaud în 1962:

« În fond, nu lucrez decît de dragul experienței din timpul lucrului . . . De unde vine oare necesitatea asta de a înregistra ceea ce vezi ? Cînd cineva ajunge să se piardă în nevoia de a înregistra . . . aceeași nevoie o resimte un om de știință sau un artist. Arta și știința deopotrivă înseamnă dorință de a înțelege. Reușita sau ratarea n-au nici o importanță. Aceasta e forma modernă a aventurii pentru oamenii lăsați în voia lor ».

(citat după André Parinaud, « *Entretien avec Giacometti: Pourquoi je suis sculpteur* », Basel, 1963)

Nu e nevoie să comparăm considerațiile lui Beckett despre ratare cu cele ale lui Giacometti, care de altfel avea în vedere numai experiența proprie, ratarea personală și « mania ». Filosofia din spatele cuvintelor diferă; atitudinea față de muncă, scop și realizare e diferită. Cu toate acestea, ei au avut aceeași intuiție esențială și o raportare primară asemănătoare, lucruri ce pot fi înțelese cercetînd creația

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

de-o viață a fiecăruia. Examinîndu-le opera, desigur că nu-i vom judeca drept « ratați » în sensul curent al cuvîntului; dar, la un nivel mai profund, creațiile lor exprimă chinuitorul sentiment al artei care nu-și poate niciodată atinge ținta visată. Bineînțeles că nu e nimic nou în sentimentul acesta ori într-o atare idee. Ele nu au fost inventate de Beckett sau de Giacometti. Imposibilul acesta l-au cunoscut mulți artiști mari, poate încă din zorii istoriei, și nu puțini sînt cei care mărturisesc a-l avea în epoca modernă. Eu cred totuși că operele lui Beckett și Giacometti ne permit să întrezărim anumite aspecte ale acestui străvechi resimț și aruncă o nouă lumină asupra problemelor fundamentale ale artei în general.

Întreaga operă a lui Beckett e, în esență, povestea exilului — izolarea de lume a tuturor personajelor sale. Dacă în *Murphy* și, într-o mai mică măsură, în *Mercier și Camier* (primul roman scris direct în franceză) încă mai aflăm cîteva indicii obiective, cum sînt Dublin și Londra, ori străzi și peisaje familiare, în proza de mai tîrziu — cea care a urmat primelor povestiri în franceză, apărute între 1945 și 1947 (*Expulzatul*, *Sfîrșitul*, *Calmantul*) — scena este deja o lume abstractă. Nimic nu ne spune *unde* trăiesc, se mișcă și mor aceste personaje — pentru că unele par muribunde sau de-a dreptul moarte —, nici *cînd* se petrec lucrurile, doar cîteva sugestii ici-colo trimit la secolul XX. Toate personajele lui Beckett sînt expulzate — la propriu sau la figurat — din orașul lor, din casă, din mediul propriu și rătăcesc neîncetat fără să-și schimbe de fapt locul; sau sînt închise și înmormîntate într-un borcan, într-o colină de nisip, într-o cameră izolată ermetic etc. Murphy și Watt se găsesc într-un sanatoriu, dar personajele următoare se vor refugia doar în afara timpului și spațiului. Chiar în piese, care prin definiție necesită cadrare fizică, acțiunea se petrece într-un spațiu suprarealist: fie un platou pustiu, cu o lună și un copac, ca în *Așteptîndu-l pe Godot;* fie o încăpere înconjurată de mare din toate părțile — dacă despre mare e vorba —, un gol nedefinit ca în *Sfîrșit de partidă* sau un gorgan mărginit de iarbă arsă în *O, ce zile frumoase!* Unele piese ne permit totuși să vedem ambianța fizică (absentă în dramaturgia mai tîrzie), pe cîtă vreme nuvelele și romanele nu ne lămuresc nici măcar asupra corporalității personajelor. Și apoi, nu știm dacă există vreo ambianță materială și nici de ce natură ar putea fi ea. Lumea, lumea « reală » e abandonată; ceea ce rămîne se poate reduce la o scenă abstractă sau la o lume-din-cuvinte, de nedefinit și de nerecunoscut.

Exilul lui Beckett presupune și un exil al *limbii*. Începînd cu Watt — de fapt cu întreaga serie de texte în franceză — atenția lui Beckett s-a concentrat asupra problemelor limbii, a validității și limitelor ei. Vocile care monologhează sînt conștiente de limitele cuvintelor. Cea din *Sfîrșit de partidă* spune bunăoară « Pînă și cuvintele te părăsesc ». Dar majoritatea vorbitorilor — din *Malone moare*, *Nenumibilul*, *Sfîrșit de partidă* sau *O, ce zile frumoase!* — pomenesc despre neputința, abandonul și trădarea cuvintelor. Din moment ce nimic nu le leagă, nici un adevăr obiectiv, solid, nici un obiect identificabil la care să se refere, vorbele sînt mereu în pericol de a pierde contactul nu numai cu realitatea, ci chiar cu limba însăși. Pentru că limba personajelor există numai în cețoasa zonă de suspensie dintre ființă și neființă, dintre vorbire și tăcere, mereu la marginea vidului, a liniștii. Dar eroii lui Beckett trebuie să-și continue monologul — căci numai așa se pot agăța de viață, oricum ar fi viața aceea.

Limbajul e exilat din lume, devine străin de comunicarea curentă, pierde legătura cu sintaxa, cu morfologia și punctuația. În adevăr, viața merge înainte, cît timp cuvintele există.

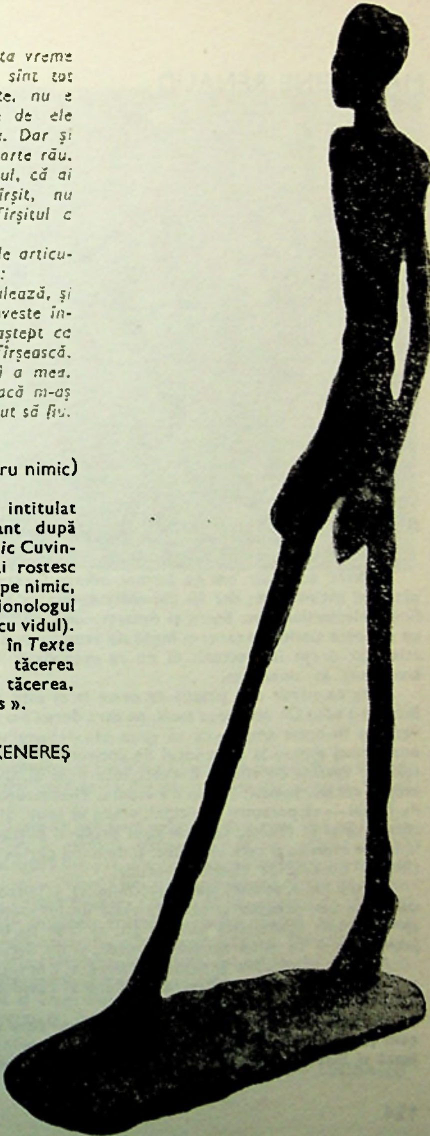
@Asociația Ziariștilor Independenți din România

« Nimic nu se va fi schimbat, atita vreme cît cuvintele continuă să curgă, sînt tot bătrînele noastre cuvinte. Rostește, nu e nimic altceva, rostește, golește-te de ele acum ca totdeauna, nimic altceva. Dar și ele ne lasă, e drept, asta-i rău, foarte rău. Sau e groaza că ai ajuns la ultimul, că ai spus tot, totul tău, înainte de sfîrșit, nu pentru că ăsta va fi sfîrșitul, sfîrșitul c toate, și totuși nu-i sigur ».
Cuvintele deci fug și de cel care le articulează, devin independente de el:
« Apoi totul se pune în mișcare, rulează, și sînt din nou departe, cu o altă poveste îndepărtată, stau acolo departe și aștept ce povestea mea să înceapă, să se sfîrșească, și din nou vocea asta nu poate fi a mea. Acolo aș fi vrut să ajung și eu, dacă m-aș fi putut deplasa, acela aș fi vrut să fiu, dacă aș fi putut fi ».

(*fragmente citate din* Texte pentru nimic)

Nu e de mirare că Beckett și-a intitulat un volum — cel mai emoționant după părerea mea — *Texte pentru nimic* Cuvintele acestei limbi exilate se mai rostesc încă, deși ele nu mai spun aproape nimic, se rostesc de dragul lor înseși. Monologul devine un fel de dialog în vid (sau cu vidul). Împrejurul celui ce monologhează în *Texte pentru nimic* sînt doar golul și tăcerea și « doar cuvintele mai rup tăcerea, toate celelalte sunete s-au stins ».

În românește de ADINA KENEREȘ



Alberto Giacometti:
Om plimbîndu-se

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

MADELEINE RENAUD

«El se vrea un martor...»

Beckett este un om cu farmec infinit, foarte tăcut, foarte închis; e greu să-i pătrunzi intimitatea; dar îți dai lesne seama că ai în față un om cu suflet mare și fidel prieteniilor sale. Senin și detașat, singura dată cînd l-am văzut reacționînd — cu violența timidă pe care i-o îngăduie rezerva sa britanică — a fost atunci cînd l-au etichetat drept intelectual: el nu se vrea decît un martor și refuză căutarea de simboluri în opera sa.

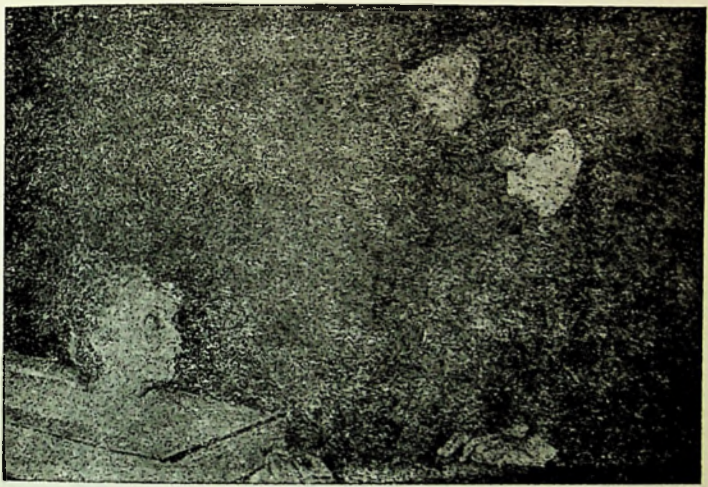
Ceea ce admir mai presus de orice la el este geniala sa umanitate. Cînd Roger Blin mi-a adus *Oh les beaux jours*, pe care dorea s-o interpretez, am fost cutremurată: vedeam în acest text — ca să spun așa — imaginea nudă — fără menajamente — a unei femei ajunse la momentul de cotitură al vieții, cînd poate privi în urma ei și trăiește spaima de viitor. Beckett este unul dintre puținii autori care s-au aplecat asupra cazului femeii; Molière a studiat Mizantropul, Avarul, Ipocritul, etc., bărbați, nu femei — ca personaj principal, vreau să spun. Și constat că pretutindeni, în străinătate ca și în Franța, femeile sunt profund mișcate de acest spectacol, cele tinere la fel de mult ca și cele vîrstnice. E de altfel curios să constați ce audiență are pretutindeni Beckett în rîndul tinerilor.

Pentru mine, această piesă e, altminteri, și îndeosebi, un genial poem de dragoste, un poem despre cuplu și cînd, în chiar finalul piesei, Willie se tîrăște cu atîta trudă spre Winnie înnămolită pînă la gît, și cînd își întinde spre ea mîna tremurîndă, Jean-Louis și cu mine sîntem amîndoi, și de fiecare dată, zguduiți pînă la lacrimi.

Absolut admirabile în textul lui Beckett sînt tocmai această despuiere, extrema sa economie de mijloace, adevărul profund al cuvintelor fără a mai fi nevoie de fraze. Totul a fost spus, fie și prin tăceri.

Beckett este un prodigios om de teatru: ceea ce scrie este definitiv și exact așa cum și-a propus; concepția sa regizorală e cuprinsă chiar în text. De altfel, își dirijează el însuși interpreții: am repetat trei luni împreună *Oh les beaux jours*, și de

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



Madeleine Renaud, Samuel Beckett şi Roger Blin
la o repetiţie cu *Sfîrşit de partidă*, 1957

fiecare dată el căuta şi indica noi nuanţe; sînt convinsă că după o perioadă de tăcere, cînd vom relua piesa în iarna viitoare, vom lucra din nou alături, iar el nu va înceta să şlefuiască subtilităţile textului.

Cu Beckett trebuie să accepţi lucrurile aşa cum sunt; nu are rost să-i ceri să se explice: piesa începe cu o rugăciune; în actul II, Winnie nu se mai roagă; de ce? Beckett nu ştie. De ce umbrela ia singură foc şi e din nou intactă în actul II? Beckett nu ştie. Intinde mîna Willie în final spre Winnie ori spre revolverul rămas pe muşuroiul de pămînt, pentru a isprăvi cu toate? Beckett nu ştie. El se ataşează de obiecte, le face să se mişte, şi asta e tot. Dar obiectele acestea vorbesc: poşeta, de pildă, cu toate micile ei comori, care constituie existenţa zilnică a unei femei. De altfel, cînd, la început, Winnie se spală pe dinţi, cotrobăie în poşetă, îşi caută rujul, etc., în ciuda curioasei situaţii în care se află, publicul e tentat să rîdă — mai ales în Anglia, unde oamenii au un accentuat simţ al umorului. Căci piesele lui Beckett au umor. Nu, teatrul lui Beckett nu este deprimant, într-atît este de plin, în fond, de o profundă simpatie pentru oameni.

În româneşte de ALINA LEDEANU

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

PETER BROOK

A spune da noroiului

Beckett deranjează întotdeauna oamenii prin onestitatea sa. El confecţionează obiecte. Le pune în faţa noastră. Ceea ce ne arată este înfricoşător şi, pentru că este înfricoşător, este în acelaşi timp ciudat. El demonstrează că nu există *ieşire*, şi asta, bineînţeles, irită la culme. Efectiv, nu există nici un mijloc de *a ieşi*. Toată lumea vine încă la teatru cu speranţa pioasă că în cele două ore de spectacol dramaturgul îi va da un răspuns. Niciodată nu vom accepta răspunsul pe care ar putea să ni-l propună, şi totuşi, printr-un *silogism* de neînţeles, continuăm să-l aşteptăm. Cînd se pune în scenă o piesă de Beckett imediat se aud strigăte: piesele sînt atît de negative! Acesta este cuvîntul care revine cel mai des. Tocmai acest cuvînt aş vrea să-l aprofundez pentru că, din punctul meu de vedere, nu avem nimic mai pozitiv decît operele lui Beckett. Trebuie acum să fac apel la cuvinte franţuzeşti fără un veritabil echivalent în engleză; cînd un francez foloseşte în materie de artă cuvintele «complezent», «complice», «complicitate», el face aluzie la o atitudine de care este foarte conştient şi căreia noi nu i-am acordat niciodată atenţie. Este vorba de acordul secret între artist şi subiectul său, complicitatea sa cu lucrul pe care urmăreşte să-l critice: ca de exemplu Fellini în *La Dolce Vita*, Robbins în *West Side Story*, şi mulţi alţi adepţi ai teatrului cruzimii. Ca într-un jurnal de scandal, el denunţă viciul arătînd cea mai mare plăcere prezentîndu-l. Nu este uşor pentru un artist îndrăgostit de arta sa să evite această complicitate. Totuşi scopul atins trebuie să fie distanţarea şi obiectivitatea faţă de istoria pe care o povesteşte... La Beckett există o doză de sentimentalitate, dar în cele din urmă el nu rămîne, practic, niciodată complice cu subiectul său. Să comparăm *Sfîrşit de partidă* şi *Regele moare* de Ionesco. Ionesco flatează constant capriciile eroului său şi în acelaşi timp îşi pierde obiectivitatea faţă de subiect, moartea însăşi devine pitorească şi gingaşă. Acţiunea din *Sfîrşit de partidă* nu încetează să fie caraghioasă, dar noi nu ajungem la o stare de familiaritate cu piesa. Cînd Beckett declară că sîntem înghiţiţi de noroi, de nisip, sau chiar înfundaţi în amfore, conştiinţa noastră înregistrează mecanic ca o bandă magnetică. El însuşi nu savurează un aspect oarecare al situaţiei. Noi putem să o considerăm vie şi fascinantă din punct de vedere teatral, dar nu este un argument ca Beckett să o trateze cu prietenie. Majoritatea scriitorilor sînt cuprinşi de un sentiment de disperare şi sfîrşesc prin a se lăsa copleşiţi de el. Ei se lasă păcăliţi şi devin complezenţi. Tonul minor nu este lipsit de farmec, fără îndoială, şi puţini artişti au curajul de a-l refuza. Dacă ei devin complezenţi, noi rămînem dintr-o experienţă care ar trebui să ne oripileze cu un curios sentiment de reconfortare (relaxare). Este genul de tragedie romantică ce atrage mulţimea, pe care cea mai mare parte a publicului şi critica o admiră cel mai mult. Regii mor, imperii sînt nimicite, şi publicul va fi satisfăcut, nicidecum tulburat. Acestea sînt de fapt piesele negative şi în mod sigur autorii negativi: aceia care nu tulbură publicul şi care sînt incapabili să ne emoţioneze. Tentativele constructive nu pot decît să dezamăgească. Beckett

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Comedie, la Teatrul Naţional din Londra, 1964

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ignorăm. Dacă noi declarăm că el nu există, evident nimic nu poate să ne contrazică. Ni se va da dreptate, dar în detrimentul nostru.

În *Sfîrşit de partidă* nu este vorba numai de legătura care există între doi oameni, nici de reprezentarea veselă a unei situaţii supărătoare şi triste. Ca deseori la Beckett, este o istorie a şanselor pierdute. De-a lungul piesei, Beckett ne lasă clar să înţelegem că personajele sînt responsabile de situaţia în care se găsesc; dar nu pentru că ei au vrut să acţioneze greşit. Este tragedia inevitabilului şi nu eroarea fatală. Inevitabilul este un mecanism care înfrînează libera voinţă; totuşi destinul este imanent: noi sîntem sclavii legii pe care nu o putem schimba, dar noi sîntem sclavi şi aceste legi există pentru că noi le permitem să existe.

Omul lui Beckett nu dă importanţă dreptului său la libertate pentru că el este neputincios şi nici măcar nu vrea să audă vorbindu-se despre asta. Mecanismul său s-a deteriorat fiindcă i-a fost permis: el a irosit posibilităţile care i-au fost oferite, şi, precum copiii din *Lord of the Flies* (Golding), a făcut un rug din paradisul său; însă spre deosebire de aceşti copii, nu a vrut să-l vadă arzînd în faţa sa, căci a visa alte lumi îi este suficient, şi el trece alături de esenţial. Hamm şi Clov, părinţii în lăzile de gunoi, sau femeia îngropată pînă la gît în nisip (*O, ce zile frumoase*) toţi sînt complicii destinului lor. Ei nu cer să *fie* eliberaţi. Ei nu luptă împotriva lui Dumnezeu. Se adaptează modului lor de viaţă. Iată tragedia lor. Bineînţeles Beckett se fereşte să cadă în capcană şi să ne incite să punem această întrebare naivă: « ce ar trebui să facă? ». El nu face decît să demonstreze în fiecare din piesele sale că închisoarea pe care noi ne-am construit-o, complicitatea cu nenorocirile noastre au feţe multiple şi subtile. Optimismul din *O, ce zile frumoase*! nu vine din curaj, nu este o virtute; nu este decît principiul care o face pe Winnie să fie oarbă faţă de condiţia sa. Doar printre picături, în unele momente, ea îşi dă seama cu adevărat de ce se întîmplă, apoi recade în starea de bună dispoziţie şi optimism. Dacă măcar clipele de adevăr ar putea dura . . . dar ele nu durează, iată din nou tragicul.

Hamm reprezintă omul pentru care fiecare mişcare şi fiecare relaţie cu altul este o altă modalitate de a evita confruntarea cu condiţia sa inevitabilă. El devine un personaj tragic de anvergura Regelui Lear, cînd, deodată, sub o lumină necruţătoare, vede ceea ce atît s-a forţat să ignore.

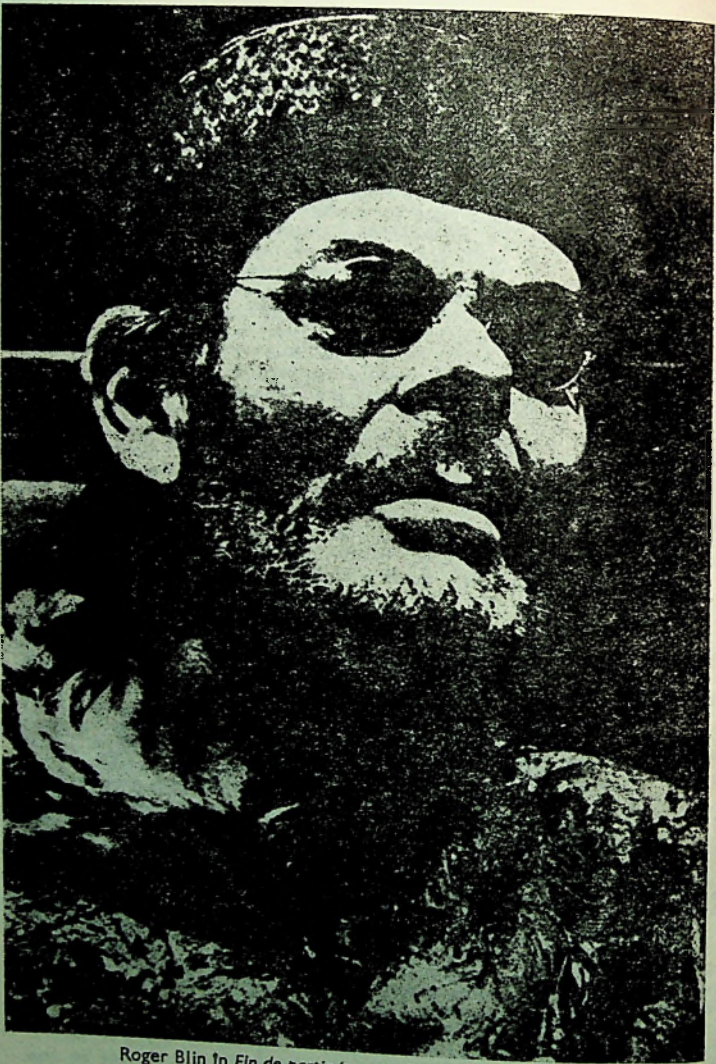
Reacţia publicului în faţa unei piese de Beckett este exact aceeaşi ca a personajelor sale în faţa situaţiilor pe care le trăiesc. Publicul se agită, se suceşte pe scaune, cască, inventează şi dă tiparului plîngeri şi acuzaţii imaginare diverse, şi mereu printr-un mecanism de apărare împotriva adevărului inacceptabil.

În *Sfîrşit de partidă* auzim răsunînd interminabil « Prea tîrziu, prea tîrziu » şi acest strigăt se transformă într-un « Niciodată », fără sfîrşit. Acest optimism pe care îl dorim fără încetare, este lucrul cel mai rău în fuga noastră din faţa realităţii.

Cînd îl acuzăm pe Beckett de pesimism, noi sîntem adevărate personaje de Beckett într-o piesă de Beckett.

În româneşte de **LUDMILA PATLANJOGLU**

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România



Roger Blin în *Fin de partie* (pe care Beckett i-o dedicase), în spectacolul de la Studio des Champs Elysées, 1957. Foto Nicolas Treatt, copertă la revista *Théâtre/Public*, căreia îi adresăm mul[illegible]

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

JAN KOTT

Regele Lear sau sfîrşit de partidă

În *Regele Lear* al lui Shakespeare scena este pustie de la început pînă la sfîrşit. Nu există nimic în afara nemilosului pămînt. Pe acesta omul îşi desfăşoară călătoria sa din leagăn pînă în mormînt. Subiectul *Regelui Lear* este întrebarea privind sensul acestei călătorii, asupra existenţei sau inexistenţei Cerului şi a Infernului.

De la jumătatea actului al II-lea pînă la capătul actului al IV-lea, Shakespeare reia în *Regele Lear* tematica biblică. Dar această nouă *Carte a lui Iov* şi acest nou Infern dantesc au fost scrise la sfîrşitul Renaşterii. În *Regele Lear* nu numai că nu există cerul creştin, dar nu există nici cerul pe care-l prevestiseră şi în care credeau umaniştii. *Regele Lear* este o tragică ironie la adresa tuturor eshatologiilor, a raiului, promis pe pămînt, şi a cerului, promis după moarte, a teodiceei creştine şi a teodiceei laice, a cosmogoniei şi a istoriei, a zeilor, a naturii binefăcătoare şi a omului creat «după chipul şi asemănarea . . . ». În *Regele Lear* se destramă ambele scări ale valorii: atît cea medievală cît şi cea renascentistă. Cînd această gigantică pantomimă se sfîrşeşte, rămîne doar pămîntul însîngerat şi pustiu. Pe acest pămînt, peste care a trecut furtuna lăsînd doar pietre, îşi desfăşoară asprul lor dialog Regele, Bufonul, Orbul şi Nebunul.

Orbul Gloucester se rostogoleşte pe scena goală. Saltul lui sinucigaş este tragic. Gloucester se află în fundul abisului mizeriei omeneşti. În abisul mizeriei omeneşti se află şi fiul lui, care, spre a-şi salva tatăl, se preface că ar fi Tom Nebunul. Dar pantomima înfăţişată de actori pe scenă este grotescă. Ea are ceva de circ. Orbul Gloucester, care s-a căţărat pe un munte inexistent şi s-a rostogolit pe scîndurile netede, este un clovn. S-a jucat o farsă filosofică. Aceeaşi farsă pe care o regăsim în teatrul contemporan.

« Fluierat din culise în stînga.
El (bărbatul) nu mişcă.
Îşi priveşte mîinile, caută în jur foarfecele, le vede, se duce şi le ridică, începe să-şi taie unghiile, se opreşte, îşi plimbă degetul de-a lungul tăişului foarfecelor, se duce şi le pune pe cubul cel mic, se întoarce într-o parte, îşi descheie gulerul, îşi lasă gîtul liber şi-l pipăie.
Cubul cel mic e tras în sus şi se face nevăzut în podul scenei, ducînd cu sine frînghia şi foarfecele.
Se întoarce să ia foarfecele, vede ce s-a petrecut.
Se întoarce într-o parte, stă pe gînduri.
Se duce şi se aşează pe cubul cel mare
Cubul cel mare e tras de sub el. Cade. Cubul cel mare e tras în sus şi se face nevăzut în podul scenei.
Rămîne culcat pe o parte, cu faţa către public, privind ţintă în gol».

(Act fără cuvinte)

Act fără cuvinte reprezintă un epilog al *Sfîrşitului de partidă* al lui Beckett servindu-i drept interpretare definitivă. Crîmpeiele de caractere, de acţiuni şi de situaţii au

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

săvîrşit o nouă reducţie. A rămas doar o singură situaţie, care reprezintă parabola universală a soartei omeneşti. O situaţie totală. Omul este azvîrlit pe scena pustie. Încearcă să fugă în culise, este alungat, cu picioare în spate, înapoi. De sus, coboară pe cabluri un copac cu un mănunchi de frunze, o carafă cu apă, nişte foarfece de croitorie şi nişte cuburi. Omul încearcă să se adăpostaască la umbra frunzişului, copacul fuge: încearcă să apuce carafa, carafa se ridică în sus. Urmează o încercare de sinucidere, dar şi sinuciderea este imposibilă. « Craca se lasă de-a lungul trunchiului ». Omul se aşează şi se adînceşte în gînduri. Din nou coboară carafa şi copacul. Omul nu se mai mişcă.

În acest final al *Sfîrşitului de partidă* ceea ce se află în afara omului — zeii, soarta, lumea — nu este indiferent, ci ironic şi malițios. Acel ceva îl tentează. Îi face poftă mereu. Ceea ce este în afara omului este mai puternic decît el. Omul trebuie să piardă şi nu poate scăpa din situaţia ce i s-a impus. Poate doar să renunţe. Să refuze să se mai joace de-a baba-oarba. Doar posibilitatea de-a refuza îl face mai puternic decît ceea ce se află în afara lui.

Nu este greu să observăm cît de apropiată de *Biblie* este această parabolă. Chiar şi metaforele ei: palmierul, umbra acestuia, apa. În acest caz, acel ceva care există în afara şi deasupra omului seamănă cu Dumnezeul *Vechiului Testament*. E un fel de *Carte a lui Iov*, însă fără încheiere optimistă.

Această nouă *Carte a lui Iov* a fost înfăţişată în stil buf, în pantomimă de circ. *Act fără cuvinte* este jucat de un clovn. Parabola filozofică poate fi interpretată tragic sau grotesc, dar expresia ei artistică este doar grotescă. Sinuciderea orbului Gloucester este de asemenea o tumbă de circ, făcută pe scena pustie. Situaţia lui Gloucester şi a lui Edgar este tragică, dar a fost înfăţişată în pantomimă, într-o bufonerie clasică. Adeseori la Shakespeare, bufonii maimuţăresc gesturile regilor şi eroilor, dar numai în *Regele Lear* marile scene tragice sînt prezentate prin intermediul farsei.

Nu numai pantomima sinuciderii este grotescă. Nemilos şi batjocoritor este, de asemenea, şi dialogul ce o însoţeşte. Orbul Gloucester îngenunchează şi se roagă:

O, zei mari !
Mă las de lumea asta şi mă lepăd,
Sub ochii voştri, de durerea mea.
În pace; de-aş putea răbda-nainte
Povara ei, dar fără să intru-n luptă
Cu de neînvins puterea voastră-naltă,
Aş aştepta să ard pîn'la capăt
Feştila ne-nsemnată-a vieţii mele.
De-i Edgar viu, aveţi-mi-l în pază !

(IV, 6)

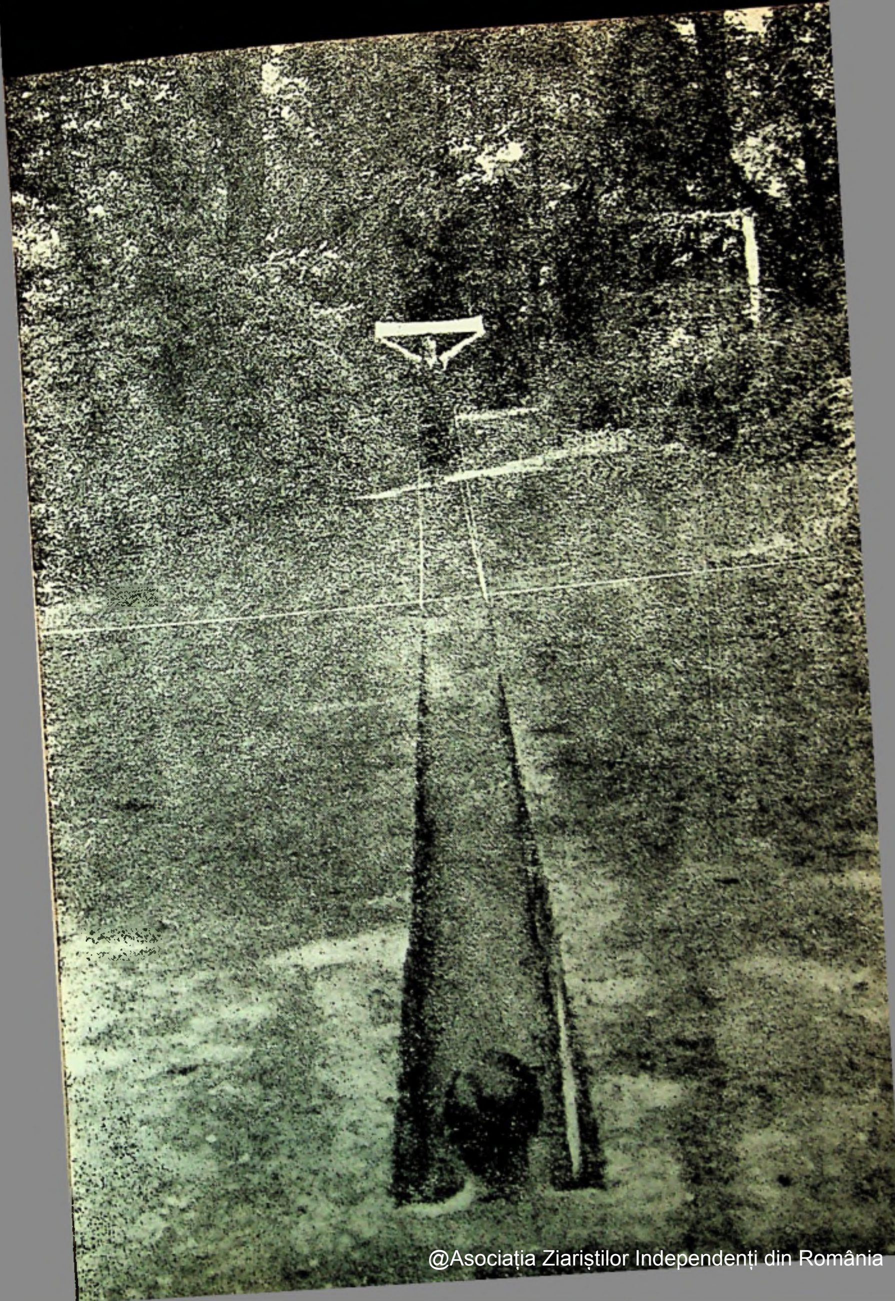
Sinuciderea lui Gloucester are înţeles numai dacă zeii există. Ea reprezintă un protest împotriva suferinţei nemeritate şi a nedreptăţii lumii. Şi acest protest este îndreptat într-o anumită direcţie. Se referă la eshatologie. Măcar că sînt zeii cruzi, de sinuciderea aceasta tot trebuie să ţină seamă. Va atîrna greu în socoteala finală dintre zei şi om. Singura-i valoare stă în aceea că se referă la absolut.

Dar dacă zeii şi rînduiala lor morală în lume nu există, sinuciderea lui Gloucester nici nu rezolvă, nici nu schimbă nimic. Nu-i altceva decît o tumbă pe o scenă goală. E amăgitoare şi neizbutită atît pe planul faptic cît şi pe cel metafizic. Nu numai pantomima, ci întreaga situaţie devine în acest caz grotescă. De la un capăt la altul. E aşteptarea unui Godot care nu soseşte.

ESTRAGON: De ce oare nu ne spînzurăm?
VLADIMIR: Cu ce?

César Cofone: *Lady Macbeth*, 1979 ▶

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ESTRAGON: N-ai o bucată de frînghie?
VLADIMIR: Nu.
ESTRAGON: Atunci n-am făcut nimic.
VLADIMIR: Să mergem.
ESTRAGON: Stai, mai e cureaua mea.
VLADIMIR: Prea e scurtă.
ESTRAGON: Te-ai putea agăța de picioarele mele.
VLADIMIR: Dar de ale mele cine s-ar agăța?
ESTRAGON: Așa-i.
VLADIMIR: Ia arată totuși (Estragon slăbește funia care-i ține pantalonii și aceștia, mult prea mari pentru el, îi cad peste glezne. Se uită amîndoi la funie.) La nevoie e bună și asta. Dar e destul de tare?
ESTRAGON: Stai să vedem. Ține (Apucă fiecare de un capăt al funiei și trag. Se rupe. Nu le lipsește mult să cadă)
VLADIMIR: Nici nu merită s-o înjuri.

(*Așteptîndu-l pe Godot*, II)

Gloucester a căzut de-a binelea, dar apoi s-a ridicat. A încercat să se sinucidă, dar n-a izbutit să zdruncine lumea. Nimic nu s-a schimbat.
Comentariul lui Edgar este ironic:

«Dac-ar fi fost unde credea că este,
Nimica n-ar mai crede ... »

(IV, 6)

Dacă nu există zei, sinuciderea n-are nici un rost. Moartea există în orice caz. Sinuciderea nu poate schimba soarta omenească, o poate doar grăbi. Încetează de-a fi un protest. E o capitulare. Ajunge să fie o achiesare la cea mai mare cruzime a lumii — la moarte. În cele din urmă Gloucester a înțeles:

« De-aci-nainte
Răbda-voi suferința, pînă cînd
Îmi va striga: "Destul, destul ! » și "Mori !" »

(IV, 6)

Și încă o dată, în ultimul act:
« Nu, domnule ! Pot putrezi și-aici. »

(V, 2)

După caraghioasa-i sinucidere, orbul Gloucester stă de vorbă cu smintitul Lear. Estragon și Vladimir poartă o convorbire foarte asemănătoare, întreruptă de strigătele deznădăjduite ale orbului Pozzo, care a căzut și nu se poate ridica. Pozzo lesne l-ar înțelege pe Gloucester:

« ... într-o bună zi am orbit, într-o bună zi o să surzim,
într-o bună zi ne-am născut, într-o bună zi o să dăm
ortul popii... Femeile nasc călare pe un mormînt, lumina lucește o clipă, apoi iar se lasă noaptea. »

(*Așteptîndu-l pe Godot*, II)

Același lucru l-a spus Shakespeare în mai puține cuvinte:

«...Omu-nvață
Să rabde și căderea, ca urcușul,
Căci coasa morții nu știe de vreme»

(V, 2)

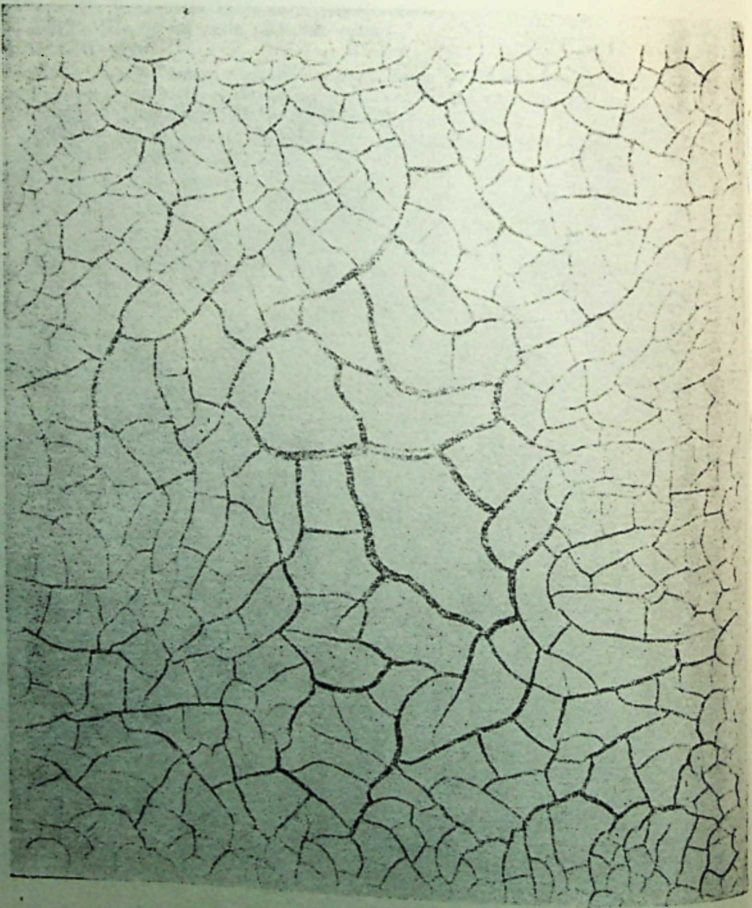
Dar Ionesco este cel care a găsit formularea cea mai scurtă în al său *Ucigaș fără simbrie*: « O să murim, asta-i singura alienare serioasă ».

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Michel Haas: *Vorbe*,
cărbune pe hîrtie, 1983

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

PRINTRE SCRIITORI



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

E.M. CIORAN

BECKETT

Pentru a-l ghici pe omul acesta *răzleţ* care e Beckett, ar trebui să stărui asupra locuţiunii « a se ţine deoparte », deviză tacită a fiecăreia dintre clipele lui, asupra încărcăturii de solitudine şi obstinare subterană pe care ea o presupune, asupra esenţei unui ins *în afară*, care-şi urmează o lucrare implacabilă şi fără sfîrşit. Se spune, în budism, despre acela ce tinde spre iluminare, că trebuie să fie tot atît de înverşunat pe cît e « şoarecele care roade un sicriu ». Orice adevărat scriitor se aşterne unui efort de acelaşi fel. E un destructor care *adaugă* existenţei, care o îmbogăţeşte subminînd-o.

« Timpul pe care îl avem de trăit pe pămînt nu este atît de îndelungat încît să-l folosim pentru altceva decît pentru noi înşine. » Aceste vorbe ale unui poet se aplică oricui refuză extrinsecul, accidentalul, *alteritatea*. Beckett sau arta inegalată de a fi tu însuţi. Şi, totodată, nici un orgoliu aparent, nici un stigmat inerent conştiinţei de a fi unic: dacă n-ar fi existat cuvîntul *amenitate*, ar fi trebuit născocit anume pentru el. Fapt abia credibil, aproape monstruos: el nu defăimează pe nimeni, ignoră funcţia igienică a maliţiei, virtuţile ei salutare, calitatea ei purificatoare. Nu l-am auzit niciodată sfîşiind prieteni sau inamici. Iată o formă de superioritate pentru care îl plîng, şi din pricina căreia, în mod inconştient, trebuie să sufere. Dacă aş fi împiedicat să clevetesc,—ce apăsare şi ce inconfort, şi cîte complicaţii în perspectivă!

◀ Alberto Burri: *Uscat Cl*, oxid de zinc, vinavil, 1975

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

El nu trăieşte în timp, ci paralel cu timpul. De aceea nu mi-a trecut niciodată prin minte să-l întreb ce gîndeşte despre cutare sau cutare eveniment. E unul dintre cei ce te fac să admiţi că istoria este o dimensiune de care omul s-ar fi putut lipsi.

Chiar dacă ar fi aidoma eroilor săi, dacă n-ar fi cunoscut, prin urmare, nici un fel de succes, ar fi exact acelaşi. Lasă impresia că nu vrea cîtuşi de puţin să se afirme, că e străin, deopotrivă, ideii de izbîndă şi de eşec. « Cît e de anevoios să-l descifrez ! Şi ce clasă are ! » Este ceea ce-mi spun de fiecare dată cînd mă gîndesc la el. Iar dacă, prin absurd, n-ar închide în sine nici un secret, în ochii mei ar apărea la fel de impenetrabil.

Vin dintr-un colţ de Europă unde izbucnirile, nestăpînirea, confidenţa, mărturisirea abruptă, nechemată, impudică sînt fapte obişnuite, unde se ştie totul despre toţi, unde viaţa în comun devine un confesional public, unde tocmai secretul e inimaginabil, iar volubilitatea se învecinează cu delirul.

Numai atît şi ar fi deajuns spre a explica fascinaţia mea în faţa unui ins discret peste măsura omenească.

Amenitatea nu exclude exasperarea. La un dineu în casa unor prieteni, hărţuit fiind cu întrebări inutil savante, referitoare la el însuşi şi la opera lui, s-a refugiat într-un mutism complet şi a sfîrşit chiar prin a ne întoarce spatele — sau aproape. Dineul încă nu se terminase, cînd s-a ridicat şi a ieşit, concentrat şi sumbru, ca înaintea unei operaţii sau a unei previzibile rixe.

Cu aproape cinci ani în urmă, întîlnindu-ne întîmplător pe strada Guynemer, el m-a întrebat dacă lucrez, iar eu i-am răspuns că am pierdut gustul scrisului, că nu mai văd nevoia de a mă manifesta, de a « produce », că scrisul mi-a devenit un supliciu ... A părut uimit, iar eu am fost şi mai uimit cînd, referindu-se tocmai la scris, a vorbit despre *bucurie*. A folosit oare, într-adevăr, acest cuvînt? Da, sînt absolut sigur. În aceeaşi clipă, mi-am amintit cum, la prima noastră întîlnire, cu zece ani în urmă, la *Closerie des Lilas*, îmi mărturisise marea lui oboseală, sentimentul că n-a mai rămas nimic de scos din cuvinte.

... Cuvintele, cine le va fi iubit atît de mult ca el? Sînt tovarăşii săi şi singurul său sprijin. El, care nu se prevalează de nici o certitudine, se află — îl simţi — bine zidit în mijlocul lor. Accesele lui de descurajare coincid fără îndoială cu momentele în care încetează de a mai crede în

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

cuvinte, în care își închipuie că ele *îl* trădează, îl părăsesc. În fața abandonului lor, rămîne dezarmat, nu se mai regăsește nicăieri. Regret că n-am marcat și inventariat toate pasajele în care se raportează la cuvinte, în care se apleacă asupra cuvintelor, — « picături de tăcere în plinul tăcerii », precum se spune în *L'Innommable*. Simboluri ale fragilității preschimbate în temelii indestructibile.

Textul francez *Sans* (« Fără ») se numește în engleză *Lessness*, cuvînt făurit de Beckett, tot astfel cum a făurit și echivalentul german *Losigkeit*.

Cum vorba aceasta, *Lessness*, (deopotrivă de insondabilă ca *Ungrund* al lui Boehme) nu voia să-mi dea pace, i-am spus într-o seară lui Beckett că n-o să-mi îngădui somnul înainte de a fi găsit în franceză un echivalent onorabil . . . Am considerat împreună toate formele posibile sugerate de *sans* și *moindre*. Nici una dintre ele nu ne-a părut a se apropia de inepuizabilul *Lessness*, amestec de privațiune și infinit, vacuitate sinonimă apoteozei. Ne-am despărțit mai degrabă dezamăgiți. Ajuns acasă, am continuat să-l răsucesc și să-l întorc în minte pe acest biet *sans*. În clipa cînd eram pe punctul de a capitula, mi-a venit ideea că ar trebui să caut în zona latinului *sine*. I-am scris a doua zi lui Beckett că *sinéité* îmi pare a fi cuvîntul năzuit. Mi-a răspuns că și el se gîndise la asta, poate în aceeași clipă. Creația noastră, totuși, trebuie s-o recunoaștem, nu era la înălțime. Am căzut de acord că-i preferabil să abandonăm cercetarea, că nu există un substantiv francez capabil să exprime absența în sine, absența în stare pură, și că trebuie să ne resemnăm la mizeria metafizică a unei prepoziții.

Cu scriitorii care n-au nimic de spus, care nu au o lume a lor, nu poți vorbi decît despre literatură. Cu el, extrem de rar, de fapt aproape niciodată. Orice subiect cotidian (dificultăți materiale, plictiseli de orice fel) îl interesează în mai mare măsură — asta în conversație, desigur. Ceea ce nu poate nicidecum tolera e genul de întrebări: credeți că o operă sau alta este menită să dureze? că un ins ori altul merită locul pe care-l ocupă? Dintre X și Y, cine va supraviețui, cine este mai important? Orice evaluare de acest tip îl excedează și îl deprimă. «Ce noimă au toate astea? », mi-a spus după o seară penibilă din cale-afară, unde, la masă, discuția semănase cu o versiune grotescă a Judecății de Apoi. El însuși evită să se rostească în privința propriilor cărți și piese: ceea ce are însemnătate pentru el sînt nu obstacolele depășite, ci obstacolele care urmează a fi învinse: el se confundă în mod deplin cu tot ce e pe cale de a face. Dacă i se pun întrebări cu privire la o piesă, nu va stărui asupra fondului, a semnificației, ci asupra interpretării, pe care și-o reprezintă în cele mai mici detalii, minut cu minut, aș spune chiar secundă cu secundă. Nu voi

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

uita curînd ardoarea cu care îmi înfățișase dificultățile actriței ce ar urma să joace *Not I*, unde o voce întretăiată domină, ea singură, spațiul și i se substituie. Ce strălucire în ochii lui cînd *vedea* acea gură infimă și totuși cotropitoare, omniprezentă! Ai fi spus că asistă la metamorfoza din urmă, la prăbușirea supremă a Pythiei!

Cum toată viața am fost un amator de cimitire și cum știam că Beckett le iubește și el (*Premier amour*, să ne amintim, începe cu descrierea unui cimitir, care este acela din Hamburg), i-am vorbit iarna trecută, plimbîndu-ne pe *avenue de l'Observatoire*, despre o vizită recentă la Père-Lachaise și despre indignarea mea de a nu-l fi găsit pe Proust în lista « personalităților » ce și-au aflat mormînt acolo. (Numele lui Beckett, în treacăt fie spus, mi-a fost dezvăluit pentru întîia oară cu treizeci de ani în urmă, la Biblioteca americană, în ziua în care am găsit cărțulia lui despre Proust.) Nu mai știu cum am ajuns la Swift, deși, dacă mă gîndesc bine, această alunecare nu prezintă nimic nefiresc, dat fiind caracterul funebru al zeflemelei lui. Beckett mi-a spus că tocmai recitește *Călătoriile*, și că are o predilecție pentru « Ținutul Houyhnhnm-ilor », mai cu seamă pentru scena în care Gulliver este înnebunit de groază și dezgust la apropierea unei femele Yahoo. Am aflat de la el — și a fost pentru mine o mare surpriză, și o mare decepție mai ales — că lui Joyce nu-i plăcea Swift. De altminteri, a adăugat, în ciuda ideii îndeobște formulate despre el, Joyce n-avea nici o înclinare pentru satiră. « Nu se revolta niciodată, era detașat, accepta totul. Pentru el, *nu exista nici o diferență între căderea unei bombe și căderea unei frunze . . .* »

Admirabilă judecată, care, prin acuitatea și densitatea ei stranie, mi-o evoca pe aceea a lui Armand Robin, răspunzîndu-mi cîndva astfel la o întrebare adresată de mine: « Cum se face că, după ce ați tradus atîția poeți, nu v-ați lăsat ispitit de Tchouang-tseu, cel mai pătruns de poezie dintre toți înțelepții? » — « M-am gîndit deseori, mi-a spus el, dar cum să traduci o operă care nu este comparabilă decît cu *peisajul despuiat al Scoției de nord?* »

De cînd îl cunosc pe Beckett, m-am întrebat nu o dată (întrebare obsedantă și destul de stupidă, trebuie să convin) care este raportul pe care îl poate întreține cu personajele sale. Ce au oare în comun? Se poate imagina disparitate mai radicală? Trebuie să admitem că nu doar existența lor, ci și a lui, este scăldată în acea « lumină de plumb » despre care e vorba în *Malone meurt?* Atîtea dintre paginile sale îmi apar ca un monolog *după* sfîrșitul vreunei perioade cosmice. Senzație de a pătrunde într-un

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

univers postum, în cine știe ce geografie visată de un demon, dezbărat de tot, chiar și de propriul său blestem !

Făpturi care ignoră dacă mai sînt în viață, pradă unei oboseli imense. unei oboseli *care nu e a acestei lumi* (pentru a folosi un limbaj ce întîlnește gusturile lui Beckett), toate concepute de un om pe care-l ghicești vulnerabil și care poartă, din pudoare, masca invulnerabilității, — am avut nu de mult, într-o străfulgerare, viziunea legăturilor care-l uneau cu autorul, cu complicele lor . . . Ceea ce am văzut — ceea ce am simțit mai degrabă — în clipa aceea nu s-ar putea traduce într-o formulă inteligibilă. Totuși, de atunci încoace, chiar cea mai neînsemnată spusă a eroilor săi îmi amintește inflexiunile unei anume voci. Dar mă grăbesc să adaug că o revelație poate fi la fel de fragilă și înșelătoare ca o teorie.

Încă la prima noastră întîlnire, am înțeles că ajunsese la limita *extremă*, că poate prin asta și începuse, prin imposibil, prin excepțional, prin impas. Și ceea ce este admirabil e că nu s-a *clintit*, că, ajuns dintr-o dată în fața unui zid, perseverează la fel de curajos ca totdeauna: situația-limită ca *punct de pornire*, sfîrșitul ca încununare. De aici sentimentul că lumea lui, acea lume crispată, agonizantă, ar putea continua indefinit, în timp ce a noastră și-ar afla pieirea.

Nu sînt în mod special reținut de filosofia lui Wittgenstein, însă nutresc o pasiune pentru om. Tot ce citesc despre el are darul de a mă tulbura. Nu o dată am găsit trăsături comune între el și Beckett. Două apariții misterioase, două fenomene în fața cărora ești bucuros că sînt atît de derutante, că sînt de nepătruns. La unul și la celălalt, aceeași distanță față de ființe și de lucruri, aceeași inflexibilitate, aceeași tentație a tăcerii, a repudierii finale a verbului, aceeași voință de a se izbi de frontiere nicicînd presimțite. În alte vremi, ar fi fost atrași de Deșert. Se știe acum că Wittgenstein nutrise cîndva gîndul de a se închide într-o mănăstire. Cît despre Beckett, ți-l închipui foarte bine, cu cîteva secole în urmă, într-o chilie nudă, nemaculată de cel mai mic decor, nici chiar de un crucifix. Divaghez? Să ne amintim atunci privirea lui îndepărtată, enigmatică, « inumană » din unele fotografii.

Începuturile noastre au o însemnătate, e lesne de înțeles; însă nu facem pasul hotărîtor către noi înșine decît atunci cînd nu mai avem *origine*, și cînd oferim tot atît de puțină materie pentru o biografie ca însuși Dumnezeu . . . E important, și nu e important de fel, că Beckett este irlandez. Ceea ce-i în mod sigur fals e să susții că el ar fi « însuși tipul

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

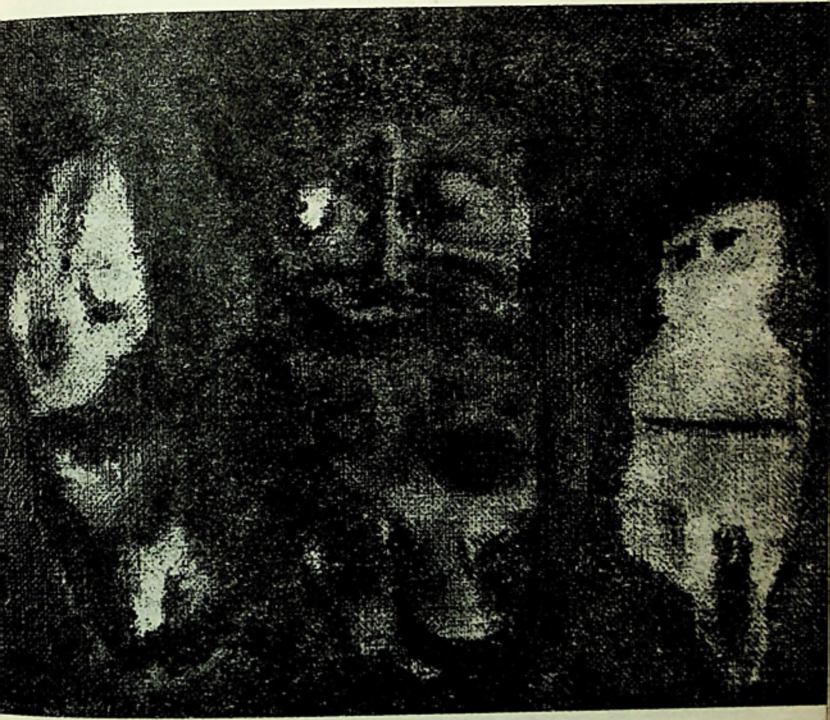
anglo-saxonului ». Oricum, nimic n-ar putea să-i displacă în mai mare măsură. Să fie, oare, amintirea neplăcută pe care o păstrează din perioada-i londoneză dinaintea războiului? Îl bănuiesc că-i taxează pe englezi drept « vulgari ». Acest verdict pe care nu l-a formulat, dar pe care îl formulez în locul lui ca *raccourci* al rezervelor, dacă nu al resentimentelor sale, n-aş putea să-l asum eu însumi, şi asta cu atît mai mult cu cît — iluzie balcanică, poate — englezii îmi apar ca poporul cel mai devitalizat şi mai ameninţat, deci cel mai rafinat, cel mai civilizat.

Beckett care, în mod foarte curios, se simte în Franţa ca în propria-i casă, n-are de fapt nici o afinitate cu o anume uscăciune, virtute eminamente franceză, să spunem pariziană. Nu-i oare semnificativ că l-a versificat pe Chamfort? Nu în întregime, e adevărat, ci doar cîteva maxime. Intreprinderea, remarcabilă în ea însăşi şi de altminteri aproape de neconceput (dacă ne gîndim la absenţa suflului liric ce caracterizează proza scheletică a moraliştilor), echivalează cu o mărturisire, nu îndrăznesc să spun cu o proclamaţie. Cugetele tainice nu-şi trădează decît peste voinţa lor străfundurile propriei naturi. Cea a lui Beckett e impregnată de poezie într-o asemenea măsură, încît se confundă cu ea.

Îl socotesc la fel de voluntar ca un fanatic. Dacă lumea s-ar prăbuşi, nu şi-ar abandona munca la care-i aşternut şi nici nu i-ar schimba subiectul. În lucrurile esenţiale este, fără îndoială, neinfluenţabil. Pentru tot restul, pentru ce nu-i esenţial, e fără apărare, mai neajutorat, probabil, decît noi toţi, mai neajutorat decît personajele sale... Înainte de a redacta aceste note, îmi propusesem să recitesc ceea ce, din perspective diferite, Meister Eckart şi Nietzsche au scris despre « omul nobil ». Nu mi-am dus la îndeplinire proiectul, dar n-am uitat nici o singură clipă că îl făurisem.

În româneşte de CRISTINA HĂULICĂ

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



Henri Michaux: Pictură în ulei pe pînză, 1984

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

EUGÉNE IONESCO

Beckett este esențialmente tragic. Tragic pentru că, la el, tocmai totalitatea condiției umane este aceea care intră în joc, și nu omul unei anumite societăți, nici omul văzut dintr-o singură latură și alienat de o anumită ideologie care, în acelaş timp, simplifică și amputează realitatea istorică și metafizică, realitatea autentică ce-l integrează pe om. Că ești pesimist sau optimist e într-adevăr o problemă. Dar important, adevărat este că omul apare în toate dimensiunile sale, în infinitele sale profunzimi. La Beckett, problema care se pune este aceea a finalității ultime a omului, imaginea pe care acest autor ne-o oferă despre istorie, despre condiția umană, e mai complexă, mai bine întemeiată.

MAURICE NADEAU

Contestarea limbajului e însoțită de o contestare a operei. Condamnați să vorbească, eroii lui Beckett neagă permanent ceea ce tocmai au afirmat, spun în același timp și da și nu. Dacă tot trebuie să vorbești, măcar să o faci astfel încît să nu spui nimic. Pe înălțimile atinse de Beckett și unde opera, pe măsură ce se creează, se dizolvă într-o ceață a nesemnificativului, ai putea crede chiar că el nu a spus nimic. Și totuși, la nimeni altul cuvîntul nu ne apare mai esențial.

Tentativa lui Samuel Beckett reprezintă rodul procesului intentat literaturii, limbajului, cuvîntului. De aci înainte, imposibil să mergi mai departe în întîmpinarea tăcerii prin verb. Nu-i mai rămînea, după aceasta, autorului, decît alternativa: să tacă ori să se repete. Opera sa teatrală, de la En attendant Godot *pînă la* Dernière bande *și* Oh les beaux jours *urmează o mișcare paralelă. În final, pe scenă nu mai există decît un singur personaj și care vorbește. Realitatea ultimă rămîne cuvîntul, dar un cuvînt care nu vrea să spună nimic și care te face să pufnești în rîs prin zădărnicia lui.*

În românește de ALINA LEDEANU

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

TOM BISHOP

Penultimul monolog

Experiență teatrală de o neobișnuită forță, dovedind în același timp o economie de mijloace rar întîlnită, cea mai recentă piesă a lui Beckett, *Not I (Eu nu)*, este fără îndoială și cea mai abstractă, mai radicală din punct de vedere tehnic dintre toate operele dramatice ale scriitorului. Este echivalentul teatral cel mai apropiat de ficțiunile recente; și, totodată, în măsura în care întreaga producție a lui Beckett păstrează, de-a lungul a patru decenii, o consecvență dramatică remarcabilă, *Not I* face corp comun cu majoritatea textelor anterioare.

Ca atîtea altele din textele sale — și mai cu seamă *La Dernière Bande*, *L'Innommable*, *Play* (« *Comédie* ») și *Comment c'est* —, *Not I* e conceput în interiorul dublei polarități beckettiene: căutarea de sine și tentativele limbajului de a relata, de a spune, de a descrie — poli ce tind să fuzioneze, căci, pe de o parte, limbajul este totdeauna acela prin care *eu*-l se caută pe sine, iar, pe de altă parte, niciodată limbajul nu izbutește să coincidă în mod exact cu realitatea căutată, eșec perpetuu în urma căruia omul rămîne totuși neclintit în hotărîrea lui de *a continua*.

În *Not I*, *eu*-l și glasul care vorbește se identifică atît de intim unul cu celălalt, încît un raport și mai strîns ar fi de neînchipuit. Căci singurul personaj al piesei este o simplă Gură. O gură ce vorbește inflexibil și cu o rapiditate vertiginoasă de-a lungul celor douăzeci de minute ale reprezentației, începînd înaintea începutului, continuînd și după încheiere, angoasată, chinuită și, deseori, aproape inintelígibilă prin debitul ei amețitor. O gură de femeie, unic obiect vizibil în scenă, cu excepția unei abia perceptibile siluete cu glugă, aflate în partea opusă, — Auditorul care ascultă Gura, schițînd, el însuși, cîteva gesturi mute. Este un uimitor efect dramatic acela de a vedea gura cu buze roșii, din cale-afară de roșii, smulsă din negrul total al scenei de lumina precisă a unui reflector, lipsită de orice context ca și cum ar exista independent de tot restul creației. Te afli pradă unui magnetism ce persistă de-a lungul întregului spectacol. În izolarea ei absolută, vocea emisă de această gură proiectează un discurs frenetic, aplicabil deopotrivă « persoanei », ce-și caută cu disperare un *eu* (chiar dacă-i greu să imaginezi o « persoană » la care s-ar putea racorda gura), cît și noțiunii abstracte a unui limbaj ce spune, caută, fabulează, continuă să spună, să caute, să fabuleze etc.

Vocea emisă de această gură vorbește la persoana a treia singular: *ea*.

De la *En attendant Godot*, personajele beckettiene au obiceiul de-a povesti istorii astfel încît să evite prima persoană gramaticală, această confruntare mult prea ane-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

voioasă cu propria lor realitate. Vladimir și Estragon, ca și Hamm în *Fin de partie*, au recurs în mod deliberat la un atare act de întîrziere, pentru a face ca timpul să se scurgă; dar personajele romanelor sînt cele ce se dedau cu adevărat acestui gen de operații, și o fac cu o dibăcie ieșită din comun. Romanul abundă în creaturi imaginate de narator ca tot atîtea *alter ego*, însă aceste creaturi sfîrșesc prin a exploda și a fi denunțate ca mituri: Macmann, Mahood, Moran, Worm, Pim, Bom etc. sînt, toate, fabulații ale acelei voci care vorbește la prima persoană a singularului, conștiință subiectivă ce-și născocește incarnații factice pentru a se evita mai eficient pe sine. Revelația care urmează apoi, dezvăluind că aceste personaje inventate sînt simple ficțiuni, generează angoasa, dar nu împiedică definitiv efortul creator care atinge însăși esența vieții. Paradoxul acestei deznădejdi legate de o forță într-atît de tenace e subliniat în mod acut de formula lapidară ce încheie *L'Innommable*: «trebuie să continuu, nu mai pot să continuu, trebuie să continuu, deci voi continua, trebuie să rostesc cuvinte, atîta vreme cît ele există ...»

Astfel, dincolo de istoria relatată în *Not I*, se află actul de a nara, constrîngerea de a vorbi, imposibilitatea de a *nu* vorbi, căutarea de sine alăturată refuzului de sine. A se căuta, dar mai cu seamă a nu se găsi. «Imposibilă continuarea ...», spune Vocea, înainte de a accepta contrariul: «imposibilă oprirea ...» Gura e cuprinsă de nebunie; delirează de una singură, în gol. Asemeni celeilalte guri — aparținînd femeii imaginate — ea rostește un fluviu interminabil de cuvinte, în ciuda imprecațiilor emise de creier, care încearcă s-o frîneze, și în ciuda imposibilității de a se face înțeleasă («neînțelegînd nimic ... nici jumătate ... nici un sfert ... nici o idee ... din tot ce povestește ...»). Cînd Vocea fabulează, Auditorul pare s-o corecteze și s-o silească să-și schimbe istoria (ceea ce amintește dialectica frenetică ce încheie *Comment c'est*): «ce? ... asta nu? ... nici o legătură cu asta? ... nimic ce să poată fi spus? ... bun ... nimic ce să poată fi spus ... să încercăm altceva ... să ne gîndim la altceva ... o idee ... oh mult după aceea ... bruscă iluminare ... nici asta? ... bun ... altceva ... și tot așa întruna ... pînă la urmă nimerești ... să gîndești tocmai ce trebuie ...» Necesitatea de a spune, în neputința de a spune — iată dilema beckettiană prin excelență.

Ca și *Happy Days* (*Oh les beaux jours*), *Not I* îi solicită actriței o performanță și chiar mai mult decît atît, căci rolul din această piesă nu îngăduie nici măcar utilizarea capului și a torsului, așa cum mai îngăduia încă rolul lui Winnie. În *Not I*, teatralitatea e redusă la componentele ei strict elementare, vocea și această parte a trupului, pe de-a-ntregul detașată, gura. La fiecare nouă piesă a lui Beckett se spune că izbutește să reducă teatrul pînă la limitele ultime, dincolo de care nici un teatru nu mai este de conceput. *Not I* merge și mai departe în abstracția sa formală, înlăturînd orice ar mai putea părea de prisos. Este, oare, ultimul pas al lui Beckett către epurarea teatrală absolută? Fără îndoială că nu: rămîne întotdeauna loc pentru un altul. Dar, pînă atunci, Gura și vocea ei frenetică rostesc o dată mai mult, laolaltă, statornica tematică beckettiană, într-una din experiențele cele mai zguduitoare ale teatrului contemporan.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ALFONSO SASTRE

Avangardă și realitate

En attendant Godot marchează în sfîrșit, în istoria teatrului, apariția unei tragicomedii pure. În acest sens, piesa se desparte de tragi-comedia clasică. *En attendant Godot* reprezintă o imensă ruptură, precum și posibilitatea unei schimbări revoluționare. Se poate spune că avem a face cu o adevărată operă de avangardă[1]. Totul va depinde de modul în care drumul tragi-comediei pure va fi urmat sau nu, pentru ca eticheta « avangardă », pe care acum o lipim pe această operă în mod provizoriu, să devină un supra-nume definitiv. (Există deja semne ce ne indică irupția tragicomediei pure în panorama teatrului actual; astfel, de pildă, teatrul numit, la Paris, de « avangardă », este marcat, în ultimii ani, de semnul *tragi-comicului.*)

Fenomenul poate fi important. Tragi-comediei clasice de stil spaniol — care constituie o revoluție în măsura în care distruge fetișul greco-roman al tragediei și al comediei ca genuri separate — îi poate succede *tragi-comedia* ca un al treilea gen diferențiat: mai exact, tragi-comedia ca dramă bazată pe un tip de situație proprie, distinctă de situația tragică și de cea comică.

Tragi-comedia clasică — din care încă ne nutrim — era concepută conform unei alternanțe de situații comice și tragice. Pe o linie dominantă (care aproape totdeauna era tragică), își făceau apariția situațiile comice (introduse de « el gracioso »). Asta se numea tragi-comedie. Alteori, dimpotrivă, pe o linie dominant comică, se produceau mai mult ori mai puțin precare metamorfoze tragice. Și asta se numea tot tragi-comedie.

Situația tragi-comică era pe punctul de a pătrunde în teatru, și iată că o face: această misterioasă situație în fața căreia, cuprinși de groază, rîdem.

Rîdem, dar sîntem paralizați de oroare. Rîdem, însă avem ochii umezi. În cinematograf, situația exista deja, de la Chaplin încoace. Dar fusese inventată și "pentru" teatru. (O dovedeau " el esperpento" — sperietoarea — creat de Valle Inclán, ca și "grotescul" lui Pirandello; iar "tragediile grotești" ale lui Carlos Arniches ar fi putut-o dovedi și ele.) Și tocmai asta, iată, i se oferă scenei, în mod glorios, prin *En attendant Godot*.

En attendant Godot are ceva dintr-o tînguire crepusculară, dintr-o voință postumă, dintr-un testament, dintr-o vestire a *sfîrșitului*, dintr-o scrisoare adresată judecătorului de gardă, dintr-un strigăt de ajutor, dintr-un cînt funerar. *En attendant Godot* e — dacă nu mai mult — un act de deces al speranței. Vom continua să venim la întîlnire, sub copacul într-o zi scheletic și în alta înflorit. Vom continua să ne omorîm deznădăjduitul plictis prin jocuri și prin vorbe, prin foame sau idei de sinucidere. Dar știm, de pe acum, că niciodată Godot nu va veni la întîlnire. Vom continua să așteptăm, dar așteptarea noastră va fi una fără nădejde; o așteptare dez-nădăjduită.

En attendant Godot pare a fi o operă postumă. Ne aflăm în fața sticlei unui naufragiat. Citim această declarație disperată, dar omul care și-a pus semnătura s-a

[1] Utilizăm aici termenul de « avangardă » în sensul de « avansat », și nu ca o determinare estetică. E o poziție, nu un concept. *(N.a.)*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

cufundat în valurile mării. Simţim că, înainte de a-şi fi dat suflarea cea din urmă, a fost de faţă la scene cumplite; că oamenii, înainte de a-şi fi pierdut şi ultima fărîmă de putere, s-au devorat unii pe alţii. (Căci, oare, ce altceva este relaţia Pozzo-Lucky dacă nu o situaţie antropofagică?) Drama nu e decît mesajul din sticla naufragiatului. Înaintea morţii, locuitorul de pe pluta Meduzei şi-a rostit ultimele vorbe. Cititorul mesajului priveşte marea, pe întinsul căreia nu se mai află nici o făptură vie; nimic altceva decît epavele unui înspăimîntător naufragiu. Acum ştim că antropofagia şi blestemul sînt semnele cumplite ale deznădejdii. Mai ştim că s-a încercat absolut totul înaintea acelui salt în gol, a prăvălirii de pe viaduct, a blestemului de pe urmă.

— Şi dacă ne-am căi?
— Căinţă, pentru ce?
— Mă rog . . . N-ar fi nevoie să intrăm în amănunte.
— Pentru că ne-am născut?
— Dacă ne-am spînzura?
— Dacă ne-am socoti fericiţi?
— Şi dacă l-am lăsa baltă?
— Ne-ar pedepsi.

Constatul de deces — sau epitaful — lui Vladimir şi Estragon s-ar putea formula cam în termenii următori: « În după-amiaza în care au murit erau trişti. Veniseră la întîlnirea de totdeauna, undeva în vecinătatea unui copac, şi se simţeau mai singuri ca oricînd. Sufla un vînt de gheaţă şi nu se arăta nimeni. Nu ştiau dacă acela era locul, dar nici nu cunoşteau vreun altul în care să aştepte. S-au privit o vreme şi au plîns cu tristeţe, cu o sfîşiere ce constituia rezumatul existenţei lor. S-au despărţit pentru totdeauna. Au murit — fiecare singur — de frig şi de pustiu. Înainte de a muri au strigat. Şi atunci lumea a rămas singură ».

Se pare că — într-al cincilea veac al erei noastre — Cassianus a fost întîiul în a-şi da seama că cineva se plictiseşte. A observat plictiseala — *acedia* — călugărilor şi a înfăţişat-o pentru a o combate. Era precum un soi de boală ori de păcat. Călugării pătimeau de *horror loci*, de plictisul chiliilor, şi scrutau, prin ferestruici înguste, cu spaimă, orizontul. De la Cassianus pînă în zilele noastre, plictiseala a fost obiect de nelinişte. S-a spus că este principiul lucrurilor — Kierkegaard —, şi că prin ea fiinţa ne este relevată în totalitatea ei: Heidegger. S-a cercetat şi descris mecanismul ei psihologic. A fost obiect de reprezentări literare şi cinematografice; am asistat la plictiseala anumitor modalităţi de viaţă — Fellini —, la plictiseala tîrgului de provincie — Bardem —, la plictiseala după-amiezii de sîmbătă — « Marty » — la plictiseala duminicii: *Look Back in Anger* (« Priveşte înapoi cu mînie »). Am văzut cum, în plictiseală, totul îşi pierde sensul şi cum se poate ajunge la crima gratuită. Ni s-au arătat, în literatură şi în teatru, jocurile mecanice — *The Time of your Life* (« Zilele vieţii tale »), de Saroyan; *Ping-Pong*, de Adamov . . . —, jocurile de cărţi, pasienţele, mesele de biliard. Am asistat, de cîte ori, la plictiseala personală şi colectivă a personajelor şi a mecanismelor lor de apărare, de la simplul mecanism individual al unei dipsomanii, de pildă, pînă la mecanismele colective — sociale (sărbătorile . . .) sau asociale (vandalismul). În consecinţă, tema plictiselii nu este nouă în panorama culturii, dar pînă în prezent nu aveam, poate, o operă literară în toată profunzimea ei existenţială. Planurile psihologic şi social sînt depăşite. *En attendant Godot* oferă un preţios aport de date pentru o « metafizică » a plictiselii.

În româneşte de CRISTINA HĂULICĂ

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

IRLANDA NATALĂ

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

SIGHLE KENNEDY

Prototipuri irlandeze în proza lui Samuel Beckett

Mai toate introducerile în opera lui Beckett menţionează datele şi localităţile în care s-a născut, a crescut, a învăţat scriitorul. Însă detaliile geografice sau cronologice nu explică de fapt (cum nu explică nici la marii lui predecesori: Swift, Sterne, Yeats ori Joyce) personajele şi situaţiile ciudate care constituie lumea romanelor şi pieselor sale. Atunci, are vreun rost să-i privim opera din unghiul elementelor irlandeze, cînd ele n-ar reprezenta decît un aspect superficial (oricît de pitoresc ar fi el) al artei beckettiene? Într-un asemenea caz, răspunsul ar fi evident negativ.

Dar faptul că Beckett foloseşte materia irlandeză — cu perseverenţă şi în variate moduri — de peste 40 de ani, de cînd locuieşte în străinătate, presupune o relaţie profundă între materia aceasta şi esenţa geniului său creator. De ce altfel ar continua să introducă în romanele şi piesele lui forme dialectale irlandeze, patronime, nume geografice, referinţe istorice şi literare, turnúri de idee şi de expresie, ritmuri ale rostirii? De ce oare unele dintre personajele principale, evoluînd în decoruri evident non-irlandeze, poartă totuşi nume de genul Murphy, Kelly, Moran, MacMann, Malone? Cum se face că vîrstnicul Krapp îşi aduce aminte de cîntarea bătrînei Miss McGlome din Connacht? . . . De ce în faimosul pasaj din *Aşteptîndu-l pe Godot*: tirada lui Lucky — autorul aminteşte nu numai de jocul irlandez *camogie* (un fel de hockey de cîmp, n.t.) prea puţin cunoscut, dar şi de filosoful irlandez Berkeley; şi acelaşi Lucky, ramolit, repetă de trei ori, ca nume al locului de pe urmă, Connemara, ţărmul pustiu şi stîncos din nord-vestul Irlandei?

Asemenea puncte de referinţă irlandeze sînt atît de persistente în opera lui Beckett, încît trec dincolo de « aspectele naţionale » superficiale — dar exagerat accentuate — de felul celor pe care scriitorul le observa în picturile unui Jack Yeats. Calitatea irlandeză ţine de însăşi esenţa creaţiei lui Beckett: este un element de genul pe care chiar el îl considera a fi, în orice operă de artă, o « spirală cristalizantă a necesităţii ».(. . .)

Din cîte ştiu, un singur specialist irlandez a sugerat că principala sursă de energie a pieselor şi romanelor lui Beckett ar fi irlandeză. Vivien Mercier, în studiul lui *Tradiţia comică irlandeză*[1], afirma că trăsătura cea mai caracteristică a operei lui Beckett este crearea unor figuri ilar-respingătoare; citează în acest sens personaje ca Hamm, Clov, Watt, Arsene, Estragon, Vladimir şi mulţi alţii. Asemenea personaje « grotesc-macabre », cum le numeşte Mercier, au fost de obicei privite

[1] Studiu publicat în 1962 (New York, Oxford Univ. Press). Citatele sînt extrase din ed. II, 1969.

◀ Portrane, turnul rotund

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

ca elemente moderniste, eventual decadente, în creația autorului. Mercier, dimpotrivă, observă înrudirea lor cu figurile arhaice stîngace, țepene din vechea artă irlandeză: sculpturi, ilustrații de manuscris și basme mitologice. Paralelele stabilite de Mercier sînt remarcabile, astfel încît e de mirare cum linia de studiu pe care a inițiat-o el nu a fost urmată. (...) De fapt, Mercier se limitează la interpretarea datelor grotesc-macabre din arta irlandeză, atît în ce-l privește pe Beckett, cît și prototipurile timpurii ale scriitorului. (...) Elementul «macabru» ar fi pur și simplu un «mecanism defensiv față de spaima de moarte»; "grotescul", o apărare de «temerea sfîntă pe care o avem în fața misterelor reproducerii». Cei mai mulți critici irlandezi au refuzat să accepte asemenea generalități — pe care Mercier însuși le admitea ca «exagerat simplificatoare». Conor Cruise O'Brien dă argumentele — istorice și literare — pentru care e în dezacord cu teza respectivă: «(Mercier) se raliază ideii atît de îndrăgite de mulți intelectuali irlandezi, precum că „ura de viață" ar fi un element permanent, distinctiv al firii irlandeze... Poți găsi, bineînțeles, și asemenea simptome, dacă le cauți: dezgustul și teama se arată a fi constante ale naturii umane în toate tradițiile „comice". Străvechea și frumoasa poezie galeză a naturii și poezia mai tîrzie, mai „europeană", de dragoste, arată că în tradiția irlandeză, ca și pe la alții, dezgustul și teama nu exclud alte emoții.» (...)

Apoi, Mercier notează, ingenuu, că (Beckett), precum Swift, pare să se potrivească perfect tradiției locale, fără a fi conștient de conținutul acesteia. Presupunerea unei astfel de legături metafizice între Beckett și tradiția irlandeză a fost și ea privită cu scepticism. Tot O'Brien exprimă în modul cel mai tipic rezerva eruditului. «Mi se pare neplauzibilă ideea că ar exista o „spiritualitate" irlandeză care se perpetuează, cu trăsăturile ei specifice — și independent de restul Europei — din Evul Mediu pînă în vremea lui Samuel Beckett».

... Există, cu toate acestea, un fundament biografic mult mai solid pentru descoperirea filonului irlandez din opera lui Beckett decît a putut realiza Mercier cînd și-a emis teoria în 1961. La vremea aceea, datele privind evoluția literară a scriitorului nu erau mai deloc ordonate. Abia mai tîrziu, cînd au apărut studii bibliografice (mai ales cele ale lui John Fletcher din 1964 și 1970) a devenit limpede faptul că relația lui Beckett cu tradiția irlandeză nu este doar tangențială și — fie că a adoptat respectiva tradiție, fie că nu — el era pe deplin conștient de sensul ei.

Chiar dacă Samuel Beckett nu s-a instruit efectiv în școli irlandeze, curînd după ce a absolvit Trinity College a participat intens la un program neoficial de instrucție națională. După sosirea ca profesor la École Nationale Supérieure din Paris, în 1928, el a fost cooptat de cercul literar format în jurul lui James Joyce. În iunie 1929, Beckett publica un eseu recunoscut a fi cel mai interesant comentariu de început la *Finnegans Wake*. Joyce a fost atît de impresionat de erudiția tînărului Beckett și de simțul său literar, încît l-a rugat să supravegheze traducerea *Veghii lui Finnegan* în limba franceză (...).

Dacă Joyce l-a considerat pe Samuel Beckett, la cel puțin peste 20 de ani ai săi competent să controleze traducerea unei opere atît de pline de referiri mitice

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

irlandeze cum este *Veghea lui Finnegan*, aceasta e o dovadă suficientă că Beckett avea o cunoaştere serioasă a artei şi literaturii irlandeze timpurii. Făcînd o legătură între roman şi sursele acestuia, Mercier notează pe scurt zonele de artă irlandeză pe care trebuia să le stăpînească Beckett pentru a-şi elabora studiul asupra operei lui Joyce. *(...)*

Eseul lui Beckett despre *Veghea lui Finnegan* dovedeşte faptul că tînărul autor cunoştea nu numai « miturile şi folclorul altor popoare... chei ale viselor şi preistoriei », ci şi « valoarea deosebită » pe care o au miturile irlandeze nu numai pentru Joyce, ci pentru orice irlandez modern — Beckett nu mai puţin... În *Veghea*, arată el, Isolda este mai mult decît o eroină anume: ea reprezintă « orice fată frumoasă ». Mama ei — « însăşi Anna Livia » — e « mama Dublin-ului, dar nu singura mamă, cum nici Zoroastru nu a fost singurul privitor la stele din Orient... Limbajul hieroglific ori sacru », conchide autorul, « este o necesitate generală la primitivi. »

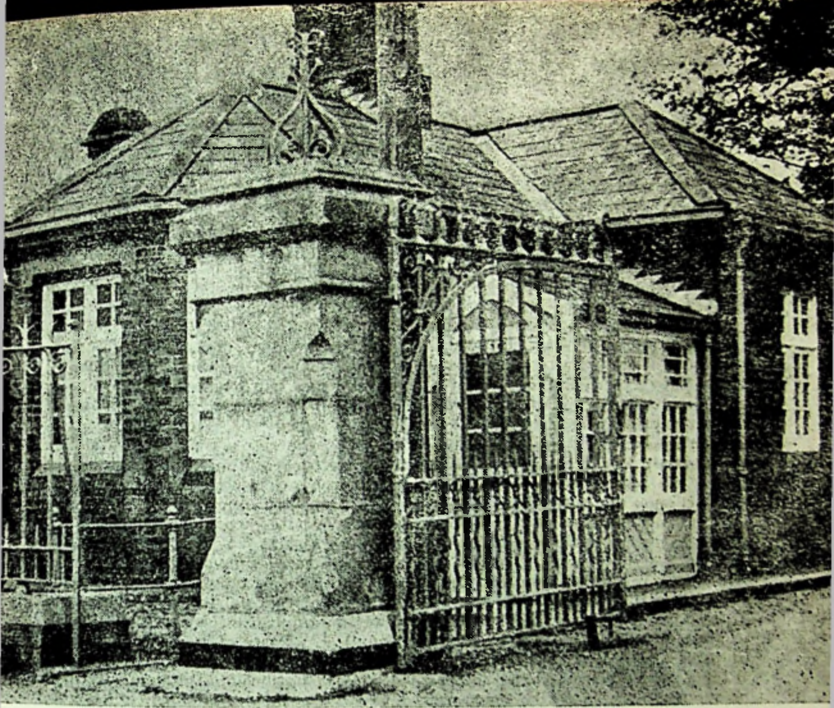
Interesul lui Beckett pentru expresia mitologică nu a încetat o dată cu cercetarea pe care scriitorul a făcut-o asupra cursului acesteia în fluxul amplu şi variat de tipuri umane din *Veghea lui Finnegan*... Semnînd în 1932 manifestul « Poezia este verticală », Beckett declara că scopul său artistic ultim e acela « de a construi o *nouă realitate mitologică* »... Dintre multele avantaje pe care le are rostirea mitologică, Beckett admiră mai cu seamă vasta ei cuprindere. El citează opinia lui Vico, după care « fiecare necesitate a vieţii, naturală, morală, sau economică » îşi găseşte întruparea în cele « 30.000 de zeităţi greceşti »... Puţinele exemple pe care le menţionează din mitologia irlandeză arată că le considera înrudite cu figuri ale altor mitologii. *(...)*

Watt se consideră a fi romanul cel mai irlandez al lui Beckett. Aşadar, avînd în vedere că autorul îşi creează propriile « hieroglife » în proză, *Watt* ar fi prin excelenţă cartea unde ne aşteptăm să găsim prototipuri irlandeze*(...)*. Într-adevăr, cum observa şi Mercier, femeile din familia Lynch (trei generaţii) reprezintă semnul hieroglific dureros-ilar al fertilităţii umane, la un nivel bolnăvicios, iraţional. Cel mai distins critic de artă irlandeză primitivă, Françoise Henry, arată că multe şi variate figuri mitologice irlandeze simbolizează, în sculpturile şi manuscrisele vechi, « cuvintele ornamentale ale unui limbaj mistic » (această constatare se apropie foarte mult de viziunea lui Beckett asupra mitologiei ca « limbaj al zeilor »).

Naratorul din *Watt* îşi dă silinţa să accentueze faptul că seriile de incidente şi obiecte care se repetă în roman îşi găsesc semnificaţia nu doar printr-o latură a ansamblului, ci în « posibila relaţie dintre [ele]... ». În cazul familiei Lynch, se observă multiple relaţii ale acesteia cu un alt ciclu din ambianţa lui Watt: acela al familiei Magrew. Sînt prezentate, ca şi în cazul familiei Lynch, mai multe generaţii de doamne Magrew..., dar spiritul casei Magrew diferă cu totul de Lynch...

Tipul de umor Magrew, uşor, aproape blînd, a trecut practic neobservat în piesele şi romanele lui Beckett. Cu toate acestea, e singurul gen de umor pe care autorul îl considera, în paginile sale critice, demn de admiraţie... cînd « faţa

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România



Portrane, Poarta principală a spitalului Ito

rămîne gravă, dar sufletul a zîmbit ». Un umor care produce nu rîsul « amar, sec, fără veselie » (considerat nota esenţială a lui Beckett), ci o tăcută savurare a realităţii. Un astfel de umor aminteşte, ne spune Beckett, « de acel adînc *risolino*, care nu are nimic destructiv ».

Watt, ca personaj central al cărţii, este aşadar plasat între două « hieroglife » contrastante ale fertilităţii umane: Magrew, familia armonioasă, prezentată liric — şi familia Lynch, degradată, pe care autorul ne-o descrie în cea mai netransifigurată proză. Limpede este că, în intenţia atorului, Watt, eroul, trebuie să aibă o experienţă suficient de largă din punct de vedere mitic pentru a acoperi întreaga arie de conştiinţă a condiţiei umane: nu numai aspectul suferinţei, ci şi înţelegerea ei armonioasă, sempiternă(. . .). Pentru un irlandez, înseşi numele acestor familii sînt grăitoare în privinţa destinului lor antitetic. Conform mediului său de origine, Beckett pare să adopte metoda primitivă de a atribui « nume-tipuri », cum nota chiar el în comentariile de tinereţe asupra miturilor. Magrew exprimă în stil irlandez, după toate aparenţele, cursul normal de « înflorire, pălire, uscare »: prima silabă e o înmuiere a prefixului Mac (fiu) . . . Cea de a doua silabă exprimă facultatea

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

spontan expansivă a tuturor ființelor vii. (Femeile Magrew cîntă (pe voci): « Străbunică Magrew / Ce faci tu? / Înfloresc, merci, dar tu? / Eu pălesc, merci, dar tu? / M-am uscat, merci, dar tu? / Uitarea asupră-mi se așternu. / Acum, începi și tu. ») Tot după tradiție irlandeză, numele de Lynch oglindește o concepție diametral opusă asupra relațiilor de familie... faimosul jude Lynch din Galway și-a transformat în 1493 numele în arhetip al simțului de responsabilitate familială fanatică, autodestructivă (el și-a executat fiul după litera legii, exercitîndu-și funcția abuziv și impunînd tînărului lipsit de experiență pedeapsa maximă, cuvenită unui adult). (...)

După cîte știu, nici un critic n-a observat pînă acum faptul că Beckett a adaptat, în scena întîlnirii lui Watt cu familia Magrew, un incident din colecția de *Basme și povestiri irlandeze* a lui William Butler Yeats. Mergînd prin întunericul nopții, Watt reface experiența cocoșatului irlandez Lusmore cel bun, care stătea într-un șanț, ascultînd o « sălbatică melodie nepămînteană »: cîntecul zînelor din basmul irlandez exprimă aceeași temă ca și versurile din secolul XX ascultate de Watt — nesfîrșita petrecere a timpului. Zînele cîntă naiv, concret: « Da Luan, Da Mort » (Luni, marți). Vocile corului din *Watt* trădează o concepție mai sofisticată despre timp... în serii interminabile de numere. Prima: « cincizeci și doi virgulă doi / opt cinci șapte unu patru doi ». Cea de a doua « cincizeci și unu virgulă unu / patru doi opt cinci șapte unu »... Cifrele zecimale repetate mereu sînt tipice pentru numerele iraționale ce rezultă din încercările pe care le fac alcătuitorii de calendare de a stabili un tipar regulat pentru înregistrarea timpului. Numerele din primul cor reprezintă numărul săptămînilor dintr-un an bisect — în cazul căruia numărul total de 336 de zile este arbitrar, reprezentînd un semn în plus că nu există un raport exact între timp și rotația pămîntului în jurul axei sale (ziua) — și mișcarea de revoluție în jurul soarelui (anul). ... Poate că asemănarea cea mai izbitoare dintre cîntăreții romanului *Watt* și vocile din basmul popular irlandez al lui Yeats e tocmai această acceptare destinsă a iraționalului ultim pe care îl presupune orice încercare omenească de a măsura timpul. Glasurile din *Watt* creează un cîntec din monotonia statisticii astronomice moderne (...)

În *Malone moare* legătura cu moștenirea mitică irlandeză este cel puțin la fel de interesantă. Tot după opinia lui Mercier, iubirea tragi-comică, grotesc-macabră — pe pragul morții — dintre Moll și MacMann ar fi o replică dublă la zeitatea feminină *Sheela-na-gig* (portret al vieții-în-moarte, cu o hîrcă în loc de cap și un trup scheletic, reprezentată stînd, indecent, pe vine) și *Dagda*, zeu irlandez al virilității și lăcomiei, un Gargantua arhaic (prezentat în povestirea eroică *Bătălia de la Moytura*), capabil a o iubi pe însăși zeița masacrelor, *Mor-rigu*, cea mai cumplită și respingătoare dintre toate zeițele. Însă, respectînd complexitățile miturilor — și nu doar formele tîrzii — specialiștii în mitologie celtică observă că *Dagda* (« zeul cel bun ») este de fapt spiritul protector al manifestărilor vitale. El își exercită forța bărbătească pentru a învinge puterile adverse ale morții, asigurînd, ca părinte zelesc, victoria și protecția comunității.

Incidentul iubirii dintre MacMann și Moll, în romanul lui Beckett *Malone moare* prezintă fuziunea surprinzătoare dintre dorința primară de supraviețuire și parodia detașată ce succede faptele, într-un chip foarte asemănător cu acela observat la cărturarii care au repovestit în Evul Mediu *Bătălia de la Moytura*. Ca și acolo, povestea patetic-ridicolă dintre Moll și MacMann se face cunoscută cititorului prin cuvintele unui povestitor indiscret. În proza lui Beckett, povestitorul este Malone, figura centrală a cărții. Așteptîndu-și sfîrșitul într-un azil, Malone petrece timpul spunîndu-și singur povești ... MacMann reușește cel mai bine să-i abată gîndurile. Personajul e conceput a fi o persoană absolut diferită de Malone

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Cooldrinagh, Foxrock, casa natală a scriitorului.

şi, pînă la întîlnirea sa cu Moll, MacMann îndeplineşte într-adevăr dorinţa stăpînului său: prezintă aparenţa unui individ cu totul pasiv . . . Însă cînd Moll se oferă să-i fie de ajutor, Mac Mann o îngăduie, cu uimire. În cursul scenei în care Moll arată o curajoasă compasiune faţă de neajutoratul MacMann (recuperîndu-i de la gunoi pălăria ponosită cu care acesta intrase în azil . . .), el devine conştient, pentru prima oară în existenţa lui fictivă, de posibilitatea existenţei unei relaţii umane de iubire. Incidentul apare, cel puţin cititorului, absolut tulburător — şi este relatat fără ironie (ar fi aici cel mult un *risolino*). (. . .)

Dar Malone, naratorul, se amestecă în situaţia creată. Trama nu evoluează aşa cum o plănuise el: se declară stînjenit de « fierbinţeala nemaipomenită . . . care a cuprins unele părţi ale economiei mele . . . Şi cînd mă gîndesc că nu mai aşteptam altceva decît să mă răcesc ». Malone e uimit nu numai de gradul de vitalitate al personajelor sale, dar şi de independenţa acestora faţă de dispoziţia lui . . . Cumplit de afectat, Malone se vede silit să admită că o pereche creată chiar de el, în propria-i proză — doi oameni proşti, urîţi, senili, neputincioşi, este dotată cu o forţă pe care el însuşi nu o posedă. Malone nu simte deloc că puterea lui MacMann şi Moll

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

de a iubi « la marginea mormîntului » ar fi de disprețuit. Malone e forțat, în proprii săi ochi, să recurgă la ultima tactică a celui învins moralmente: el face pur și simplu apel la desființarea fizică (a personajelor). (. . .)

Poziția lui MacMann ca victimă neajutorată (care, mai mult, păstrează puterea de a iubi în ciuda celor mai adînci privațiuni) pare să justifice conotația biblică, de sacrificiu, a numelui său: Fiul Omului. Numele de Moll cuprinde și el o serie de înțelesuri, dacă îl privești prin prisma implicației irlandeze, ca nume-tip...: de la devoțiunea lipsită de orice urmă de egoism (Fecioara), la curajul rece, sfidînd regulile locului (Moll, ca prototip al femeii de hoț, rătăcitoare etc.) ... În cazul lui Malone, o schimbare de pronunție și literă îl poate sugera și pe el ... Numele Mal One ar însemna poziția Celui Rău în cosmosul creat de el însuși: o hieroglifă exprimînd ceea ce este distrugător în gîndurile și dorințele omului. (...)

Exemplele de corespondență cu tradiția irlandeză, pe multiple planuri, se pot înmulți în opera lui Beckett. Pînă acum, totuși, « aspectele naționale » ale geniului său au fost afirmate într-o foarte mică măsură. Studii provizorii, precum cel de față, se cuvin verificate în lumina ideii de « autonomie a imaginarului » la Beckett. În prezent, impresia că imaginația autorului, în independența ei, putea foarte bine să-și găsească resurse în țara de origine pare cu totul justificată.

Într-un interviu acordat criticului englez Harold Hobson în 1956, la observația acestuia: « Locuiți de multă vreme în Franța », Beckett răspunde: « Da, însă și acum tot cu pașaportul verde, irlandez».

Specialiștii vor ști probabil să aprecieze cu mai multă sensibilitate în viitor gradul în care opera lui Samuel Beckett este « irlandeză ». Se pare totuși că accesul la anumite spirale ale artei sale va cere în continuare posesia (ca simpatie cel puțin) a unui « pașaport irlandez ».

În românește de IOANA IERONIM

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

DE LA INFERNUL DANTESC
LA ÎNCHISOAREA CONTEMPORANĂ

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

CERCURI ALE UNIVERSALITĂŢII

MIRCEA HORIA SIMIONESCU

Jur împrejur . . .

Înainte de plecarea ei fără întoarcere, bunica mea a zăcut cîteva săptămîni într-o senină nepăsare. Dar, într-o zi tîrzie, ridicîndu-se brusc, i s-a plîns mamei mele, care o îngrijea, că nu mai poate suporta durerile. Mama, pregătită să-i aline suferinţa, a întrebat-o ce simte. « Mă doare uşa !» a gemut bătrîna, după care a recăzut în starea de mai înainte.

Trista extravaganţă a bunicii este prima scenă beckettiană pe care am cunoscut-o. Eroarea fiziologică — a simţurilor deregiate, a conştiinţei difuze şi a limbajului scăpat de tirania numelui persoanei —, explicată de orgolioasele ştiinţe ale omului, m-a interesat mai puţin decît valoarea dobîndită în registrul Poeticei: asemenea multor erori, şi ea se converteşte în planul artistic într-o idee fertilă. Este admirabil să presupunem că, eliberat de presiunea intereselor imediate, mereu ultimative, de angoasa devenirii (dacă nu doar a supravieţuirii), organismul ruinat se poate ridica la o înţelegere sublimă a existenţei şi poate resimţi durerea uşii, a lămpii, a copacului şi a stelelor cerului.

« Etre la matière ! » îşi dorea unul din eroii lui Flaubert.

Fiinţa gînditoare năzuind să fie numai o trestie . . .

Vin şi pleacă o mulţime de nume: Murphy, Moloy, Winnie, Worm, Malone, Mahood, Nagg, Nell, Estragon, Vladimir, Hamm, Lucky, Pozzo, Joe; pleacă şi se reîntorc alaiuri de cuvinte . . .

Uşa îndurerată: prin ea va trece, de va sosi, îndelung aşteptatul Godot.

A propos de acest du-te-vino neîntrerupt al cuvintelor, o dată cu ele al oamenilor, Pascal: scria « J'ai dit souvent que tout le mahleur des hommes vient d'une seule chose, qui est de ne savoir pas demeurer en repos, dans une chambre. »

Între « povestitor » (Beckett) şi obiectele despre care el povesteşte, distanţa rămîne mereu constantă, chiar dacă unul şi celelalte aleargă nebuneşte care încotro. Aceasta, datorită cuvintelor care fac măsurătoarea, egale în faţa morţii pe care o înfruntă. « Cît timp cuvintele veni-vor, nu va fi nimic schimbat » *(Textes pour Rien)*.

Imaginează-ţi că oamenii ar putea trăi două sute de ani şi vei afla că verişoara ta e nepoata marelui Nelson, că ai participat fără să ştii la dărîmarea Bastiliei, un cunoscut din Ţara Galilor este tatăl fratelui tău. Şterge de pe firmament Steaua polară şi zăvorul uşii tale va trebui apăsat într-un cartier al Atenei.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Toate obiectele mînuite de Beckett se află aici, acum, au fost dintotdeauna şi vor fi mereu neschimbate. Lumea despre care ne vorbeşte se află încremenită pe-o hartă, există atîta timp cît comentariul continuă. De vreme ce a început, n-are motiv să nu continue.

După ce Winnie va fi epuizat inventarul obiectelor vizibile şi al amintirilor străvezii, va purcede la reluarea de la început a catalogului, servindu-se de aceleaşi cuvinte, de aceleaşi exclamaţii, de aceleaşi pauze. Adevărurile vor părea noi cu fiecare reluare, prea e veche tema ca să nu răscolească mereu noi şi adînci amintiri . . .

Tîrnăcopul lui Beckett a descoperit o Troia ce continuă de milenii să suporte asediul, aşa cum şi stau în realitate lucrurile: dau înapoi cîteva pagini, şi Elena nici nu bănuieşte că va fi smulsă din căminul ei ; sar peste alte cîteva, şi din falnica cetate nu aflu decît nişte jalnice ruine.

Distanţele, e evident, sînt egale. Cuvintele le ţin nemişcate în cartea purtată sub braţ, un timp nemişcat mă ţine strîns ca să ţin cartea sub braţ şi-n ea cuvintele care ţin la distanţe egale obiectele.

Nu doar personajele (povestitorul sub o mie de chipuri) sînt ţintuite.

Locul acţiunii (există o acţiune: tatonarea aparenţelor) nu e niciodată precizat de Beckett, relatarea, tropotul sau accesul tiptil, emisiile radar ale presupunerilor, pipăitul obiectelor sau devorarea cojilor în care se bănuie a fi închise, mulţumindu-se să-şi ia drept scenă platanul de plumb cenuşiu al paginii tipărite. Totuşi ici colo, cîteva elemente de decor, aduse numai spre a sugera existenţa aerului, o uşă sau un şir de portaluri (desenate poate de De Chirico): nu ştii niciodată unde e înlăuntrul şi unde exteriorul, dacă un *pe urmă* are un *înainte*.

E uimitor cum cititorul de la cumpăna secolului nostru, nărăvit de descrieri şi atît de nerăbdător să-şi împlanteze rădăcinile într-un sol ferm, a acceptat atît de repede să locuiască în piese de teatru şi-n povestiri lipsite de geografie, în unghere sordide, într-o amforă sau o pubelă, sub o foaie de cort de niciunde, lipsit de lumină şi de cartea de vizită a statutului său. « Prizonier al celui mai liber infinit şi al tuturor drumurilor », precum îl numeşte Michel Foucault *(Histoire de la Folie)* pe pasagerul Corăbiei nebunilor. Că locul cel mai potrivit pentru a vedea limpede realitatea nu e deloc confortabil, ba îl lipseşte pe observator chiar de minima igienă şi de subsistenţă, asta o ştim dintr-o literatură mai veche ; dar Beckett îşi aşază personajele în locuri nenumite şi chiar inexistente (după notele negîndu-se unele pe altele), cei mai mulţi « cercetători » sînt lipsiţi de vedere, de putinţa ambulaţiei şi a selecţiei volumelor, infirmi sau reduşi la situaţia de simple epiderme. Cu toate acestea, înzestraţi cu darul vorbirii, cu simţuri foarte experte în a răsturna în cupele cuvintelor informaţiile cele mai fine.

Locuind nicăieri, aproape toate personajele lui Beckett sînt în contact cu întreaga lume, precum păianjenul cu drama întregii sale schelării de mătase, şi cea mai aprigă dorinţă care le macină e de-a se afla în centru. Papa Hamm (în *Fin de partie)* nu conteneşte să-l ceară fiului adoptiv să-l plaseze fotoliul de paralitic *în centru*, în centrul spaţiului fără dimensiuni şi puncte cardinale, de unde speră că va putea controla universul pînă la ultimele lui articulaţii. Lumea cu toate văzutele şi nevăzutele sale, un inventar imens, redus ca în aleful lui Borges, dar încăpînd în batista murdară a unui infirm pe jumătate cadavru . . .

Nu ştiu, poate că e vorba de-o subtilă/groasă ironie al cărei gust nu-l pricep: pentru jalnica stare a obiectului de studiat nici că e nevoie de instrumente mai acătării ! Sînt îndreptăţit şi să presupun că alegerea infirmilor, a monştrilor şi a homunculilor ca antene potrivite să relateze despre lume, a urmat calea îndelung

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

bătută de artiști, de la Homer pînă la D'Annunzio și de la Bosch la Goya și Hogarth; toate mitologiile sînt pline de vietăți ale căror anatomii s-au redus în favoarea funcțiilor sau a unei singure funcții devenită de-o acuitate incredibilă.

La Beckett degradarea lumii nu-i de dată recentă, doar cunoașterea ei se înfățișează ca o noutate. Nu iei măsura stării decît prin indivizi. Interesant (și de aici rezultă și umorul ce i se atribuie scriitorului) e faptul că spectatorul (cititorul) nu încearcă niciodată nici cel mai subțire sentiment de compasiune pentru destinul eroilor: viața lor rămîne atît de neînsemnată față de vastul proces pe care îl ilustrează... Mecanismele dereglate produc rîsul. De închipuit un stup de albine care, contaminat de-o maladie, o ia razna și se năpustește să culeagă mierea de pe florile unei cuverturi întinse pe funie... Decepția unei singure insecte ne-ar istovi rîsul și ne-ar învedera proporțiile tragediei.

Oricum, centrul rîvnit de personaje și de Beckett rămîne inaccesibil: distanțele nu se modifică, măsurate numai de cuvintele ale căror înfiorări ne dau ideea sigură (cît de sigură într-o viziune a tuturor aproximațiilor!) că un singur punct stabil în vîltoarea heraclitiană a lucrurilor ar opri și viața, cîtă e, și larma cuvintelor, cîtă stă împotriva tăcerii și neantului.

Dacă nu-i compasiune pentru indivizi, nu cred că încape nici sentimentul de descurajare înaintea spectacolului realității descoperite și înfățișate de Beckett. Numai un nepriceput ia semnul cuvîntului Moarte în înțelesul său trivial. Din nou despre virtuțile regenerative ale erorii în spațiul artei: moartea e lipsa cuvîntului, deci a acțiunii, suspendarea verbului — în fond un închipuit punct fix în spațiul mereu lunecînd. Minimalizînd abuziv, aș spune că e un pretext și, scriind aceasta, întîmplarea vine să-mi semnaleze că, într-adevăr, e vorba de un text primordial (chit că închipuit) *față de care* se constituie Textul, cel al monologului lui Beckett. Frecvența termenului înfricoșător nu trebuie să ne înșele: martorul nu-i una și aceeași persoană cu judecătorul.

Îl privesc atent pe cercetătorul ridicîndu-se de lîngă instrumentele sale, după ce tocmai a descoperit că pămîntul se mișcă: ce intensă îi e bucuria izbînzii, cît de sporite puterile și revigorate năzuințele! Dar cît de adevărate și decepția, îndoielile, presimțirea că dincolo de obstacolul depășit se ridică altele, mai greu de trecut. Și sentimentul, pe care trebuie să-l trăiască în deplină cunoștință de cauză, precum că nici un lucru de pe planeta noastră nu mai e, ca înainte, stabil, integru, nepieritor.

Beckett face monografia decepției, discret în ce privește bucuria descoperirilor. El « ține grefa », cum și afirmă în *Textes pour Rien*.

N-am să confund niciodată decepția umanistului cu exaltarea catastrofică a lui Ioan Teologul. Textul deprimant al lui Beckett e una din cele mai măgulitoare fișe de temperatură ale spiritului însetat de adevăr.

Dați-i o temă: va scrie ori *Ofranda muzicală* ori *L'Innommable*.

Un decepționat universal și totodată un pragmatic și un productiv? Dacă personajul cutare nu-și poate găsi locul (și ne convingem că acel loc nu există), e o speranță ca revărsarea incontinentă a cuvintelor să-și cucerească locul pe tipsia de plumb a tipografului și nouă să nu ni se ofere, vorba lui Goethe, doar cartofi. În febra căutării unui loc neclintit unde să-și așeze instrumentele, cercetătorul n-a observat că pretutindeni pe unde a trecut a lăsat însemnări esențiale despre ce a văzut și că fiecare e cîte un loc stabil.

Criza amplasamentului. Asemenea unui prost general, Beckett s-a lăsat ispitit de ideea că de înfrîngerea posibilă se fac vinovate împrejurările și n-a încetat să

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

acuze Retorica, cu care în fond n-avea ce împărţi: « Aici totul e limpede. Nu, nimic nu e limpede. Dar discursul trebuie să se închege. Să inventăm obscurităţi, Retorica . . . » *(L'Innommable)*.

Ca în prima mişcare a *Cvartetului op. 131* de Beethoven, unde muzica îşi creează, pe măsură ce caută, un centru în jurul căruia să construiască un spaţiu. De unde, totul devenind limpede şi evident, să se poată spune orice, liber liber, fără ajutorul sunetelor (al Retoricii).

« Acest Beckett ilizibil şi întortocheat ! » exclamă vizitatorul observatorului astronomic, desprinzîndu-şi ochiul de pe mica lentilă a uriaşului telescop.

Venise vorba despre irlandez şi ţinuse să nu-şi ţină pentru sine părerea.

Evitînd majusculele, Ovidiu s-ar fi învecinat, cu *Metamorfozele*, de culturile in vitro ale lui Beckett. Dacă le-ar fi scris în exil . . .

Mucegaiurile, viruşii, bacteriile lucrau şi-n umbra coclaurilor Olimpului.

Unul a furat focul. Altul a pus lupa şi ce a văzut se povesteşte . . .

Nici loc dar nici devenire. Ce istorie să încapă într-o peliculă a unui film ce n-a imprimat decît o singură imagine? Uneori, absolut întîmplător, amintiri disparate. Cititorul de istorioare şi amatorul de fabule rămîn în veci nesatisfăcuţi. Întîmplîndu-se de la început tot ce se putea întîmpla, ce vrei să se mai întîmple? Se poate povesti neîntîmplatul?

Parcă ar desface un fruct (asemănător cepei), format numai din învelişuri: nimic la mijloc.

Ne dezvaţă să murim de dorul nemuririi.

Duminică, 25 decembrie 1825, Goethe îi arată lui Eckermann « o foarte interesantă carte englezească reprezentînd în gravuri întreaga operă a lui Shakespeare. Pe fiecare pagină erau cîte şase ilustraţii mici, cu cîteva versuri dedesubt care rezumau o anumită piesă, în aşa fel încît sensul şi principalele situaţii ale fiecărei opere erau cît mai bine puse în lumină. Toate tragediile şi comediile acestea nemuritoare se perindau astfel, ca nişte cortegii de măşti, pe dinaintea minţii noastre. Te sperii, zise Goethe, cînd priveşti ilustratele astea mititele ! De-abia atunci îţi dai seama cît de infinit de mare şi de bogat este Shakespeare ! Nu există motiv din viaţa omenească pe care să nu-l fi reprezentat şi exprimat ! Şi totul cu cîtă uşurinţă şi dezinvoltură ! »

Să rezum: nişte imagini « mititele » (şase pe pagină), reproducînd tipografic nişte gravuri (aflu că aparţin lui John Thompson), ele însele reproducînd desenele unui Thurston, reproduse încă o dată, cu « sperietura » însoţitoare, de Goethe, apoi din nou reproduse, respectos de bunăseamă, de Eckermann în însemnarea sa. În fine, o altă sperietură, a mea, cînd citesc a nu ştiu cîta copie a ceea ce Shakespeare a selectat din viaţă şi a trimis în ficţiune.

Aşadar, « cortegiu de măşti » (expresia trebuie să fi fost folosită de Goethe), ajungînd foarte ocolit pînă la mine . . .

Reproducerile succesive — pînă la rezumat, emblemă, măşti şi Mască — se referă la un Adevăr: toate sînt adevărate şi fiecare în parte. Important e că, datorită unui exerciţiu prelungit al ochiului, ultima copie poate evoca destul de fidel întinderea şi relieful originalului.

Semnul (copia, masca) a circulat nestînjenit de la textul shakespearean la desen, de la acesta la gravura ornată « cu cîteva versuri », de la imaginea plastică la exclamaţia speriată — un rezumat, acesta, adus la maxima reducţie. Dacă ar fi fost

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

consecvent cu viziunea lui, Beckett ne-ar fi prezentat opera ca un convoi de semne de exclamaţie cărora le-ar fi adăugat pe pagină toate cuiburile diacriticelor ştiute şi neştiute, transformînd textul într-un teren minat. Opera ar fi expus-o într-o sală sau în mijlocul unei pieţe.

Spre folosul literaturii şi bucuria mea (de autor al unei *Bibliografii generale* ce expune semne ale unor personaje şi scrieri inexistente), Beckett a cedat Retoricii, simţind la timp că literatura e ocoliş, formă şi spumă : a înlocuit semnul contras cu semnul cuvînt, cuvîntul cu masca, în spatele măştii a aşezat chipuri, chipurile le-a colorat şi le-a animat. A refăcut, invers, drumul de la ultima copie la original. Avem atîta realitate în scrierile sale, cîtă suprafaţă de cuvinte ; înaintăm spăimoşi pe acest teren, dar ştim că terenul nu va sări în aer, ba unele privelişti (toate figurile nobilei literaturi acolo !) sînt mîngîioase, reconfortante.

Simţul de mare artist l-a împiedicat să divorţeze de Retorică. Urîta i s-a dovedit credincioasă.

« Rejeter . . . la peur hors les murs . . . » (Jean Delumeau : *La peur en Occident), numind* — într-un vast inventar — chipurile (măştile) scandalosului carnaval... Locul lui Beckett era în Academia platonică florentină, un signor Ficino i-ar fi întins mîna prieteneşte.

Privit cu dragoste, surul, singuraticul, imperialul condor al Anzilor (cum apare în fotogafii şi-ntr-o secvenţă, furată, de film) ne-ar apărea *un umo di gentil cuore*, un voluptos al formelor elegante

« Literatură a deriziunii » ... (Emmanuel Jacquart : *Le Thèâtre de dérision)* Moartea, ca o bilă nevăzută rostogolind un pluton de popice . . . Înregistrăm căderea pieselor şi ne persuadăm că trebuie să fie pe undeva o cauză. Beckett « descrie » diferitele situaţii ale plutonului spre a ne face să înţelegem forma bilei, greutatea ei şi puterea. Da, ceva e derizoriu în acest joc, cum derizorii sînt şi multe din cauzele pe care le joacă damnaţii în infernul dantesc. Dar Cauza, dincolo de situaţii, e subiect de tragedie, accidentul (anecdota) doar un purtător de mesaj.

Să vezi ceea ce se petrece aici,
Unde nu-i nimeni,

Unde nu se petrece nimic
Să faci ca aici să se petreacă ceva,
Să fie cineva, să termini să faci tăcere,

Să mergi în tăcere, sau într-o altă larmă,
O larmă de-alte glasuri decît cele ale vieţii
Şi-ale morţii ale vieţilor şi-ale morţilor,
Care nu vor să fie ale mele . . .

Transcris în terţine (fraza de mai sus e extrasă din *Textes pour Rien*), « discursul » lui Beckett învederează întreaga lui gravitaţie, deriziunea nu-i decît un mic golf al oceanului şi largul nu poate fi cuprins prin îngusta lui lentilă.

Un aspect nicidecum derizoriu : toate textele lui răsună în noi scandat, ritmul e poate cel mai frapant element al arhitecturii — în teatru pauzele, în proze sintagmele cu legături de oţel, refrenele, cuvintele recurente, afirmaţiile imediat demolate, ieşirile sintactice derutante, unde cititorul e obligat să frîneze şi să se întrebe : « Şi acum încotro ? »

(Caută să traduci/transcrii în versuri prozele altora : cele mai multe îţi vor oferi o larmă asurzitoare, « alte glasuri decît cele ale vieţii şi-ale morţii », altele decît ale muzicii. . .)

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

WALTER A. STRAUSS

Belacqua lui Dante și «cloșarzii» lui Beckett

În primele cînturi din *Purgatoriul* lui Dante, pelerinul, însoțit de Virgiliu, se vede nevoit să urce un povîrniș abrupt, mai înainte de a ajunge la porțile Purgatoriului propriu-zis. Acest Antepurgatoriu este o etapă de pregătire pentru încercările ce au să vină, pentru momentul cînd călătorul va fi gata să suie cele șapte terase ale muntelui. Atmosfera Antepurgatoriului este impregnată de un sentiment de neputință, nostalgie și nemulțumire: sufletele cu care își încrucișează calea aici nu s-au lepădat întru totul de cele lumești; ele se mișcă într-un climat de ignoranță în care experiența lor terestră nu le poate nicicum ajuta să se orienteze și unde nu-și pot da încă seama pe ce tărîm necunoscut se află. Într-un cuvînt, le lipsesc clarviziunea și puterea de percepție pe care le vor obține în Purgatoriu. Ambianța este admirabil surprinsă de Dante în aceste versuri:

Noi andavam per lo solingo plano
com'om che torna a la perduta stada
che'nfino ad esse li pare ire invano[1]
(I, 118—120)

« Condiția lor », comentează Francis Fergusson, « este asemănătoare celei a oricărui copil sau adolescent care nu s-a regăsit încă în universul său ».[2] Precum copilul, sufletul în Antepurgatoriu se pierde în joc și hoinăreală: voința nu funcționează deoarece nu întrevede nici un sfîrșit, fiind pusă în mișcare doar de un vag sentiment de speranță; atenția sufletului este distrasă de plăceri trîndave sau este risipită de o așteptare nu mai puțin inactivă. În Cîntul II, Casella intonează un cîntec: sufletele se strîng roată în jurul lui și găsesc uitarea în perfecțiunea delicată a acestei muzici:

Lo mio Maestro e io e quella gente
ch'eran con lui parevan si contenti,
Come a nessun toccosse altro la mente.[3]
(II, 115—117)

Profesorul Fergusson ne amintește de asemeni că această indiferență și această uitare temporară nu sînt lipsite de analogie cu anume scene de atmosferă crepusculară din piesele lui Cehov (*Livada cu vișini*, de exemplu), care introduc un inter-

[1] Pe-un cîmp pustiu mergeam ca omul care / cătînd pierdutu-i drum, pînă ce nu-l / ajunge la el, degeaba drumu-i pare. (Aici și în continuare am folosit traducerea George Coșbuc, în *Divina Comedie*, comentariu de Alexandru Balaci, ESPLA, București, 1956.)

[2] *Dante's Drama of the Mind*, Princeton University Press, 1953.

[3] Maestrul meu și eu și toți cei stînd / cu el păreau că-n farmecul ce-avură / n-aveau pe lume-altceva nimic în gînd.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

mezzo sentimental în viața unor grupuri umane cărora le este prea greu să privească realitatea în față. Și aici, ca la Dante, spiritul se întoarce spre lumea copilăriei; voința își ignoră scopurile, hoinărește și recade în joc și glumă.

În Cîntul IV, 106—135, pelerinul vorbește cu Belacqua; acesta, însoțit de alte suflete care, din trîndăvie, au amînat căința pentru mai tîrziu, este silit să aștepte primirea în Purgatoriu un timp egal cu cel pe care l-a trăit pe pămînt. Toate sufletele nepăsătoare se odihnesc la umbra unei stînci uriașe; poziția lui Belacqua amintește de cea a unui fetus:

Sedeva e abbracciava le ginocchia
Tenendo il viso giù tra esse basso.[4]
(IV, 107—108)

Totuși, în ciuda patetismului condiției sale, Belacqua este un personaj comic: este presupusul înțelept care își bate joc cu blîndețe de pelerin. Cînd Dante îl întreabă pe Virgiliu ce oameni pot avea un aer atît de leneș de la natură (« să juri că ei cu lenea-s cununați », v. 111), Belacqua ridică ușurel capul și îl ia peste picior: « Tu du-te, că ești tare ! », v. 114. Atunci abia îl recunoaște Dante pe vechiul său prieten din Florența; se apropie de el:

e poscia
C'a lui fu' giunto, alzò la testa a pena,
Dicendo: « Hai ben veduto come il sole
Da l'omero sinistro il carro mena ? »
Li atti suoi pigri e le corte parole
Masson le labbra mie un poco a riso.[5]
(IV, 117—122)

Sarcasmul, umilința, resemnarea la răbdare nu fac decît să ascundă patetismul unui suflet pradă unei așteptări leneșe și care se apleacă fără motiv asupra propriei sale letargii. Sufletele se mișcă de-a lungul Antepurgatoriului « așa cum răzgîndiți drumeții / cu gîndul merg, dar umbletu-l au greu » (II, 12), dar inima lui Belacqua nu înaintează, bate pasul pe loc.

Fascinația — ba chiar obsesia — pe care personajul Belacqua o exercită asupra lui Beckett arată îndeajuns actualitatea temei așteptării, înrudirea sa cu dilema spirituală modernă, și, în același timp, subliniază deznădejdea sensibilității moderne în fața acestei dileme. Belacqua lui Dante, la umbra stîncii, este menit unei așteptări egale cu durata vieții sale. Personajele lui Beckett nu au nici măcar această certitudine în ce privește destinația lor spirituală și astfel sînt lăsate pradă unei totale dezorientări.

Acest acut sentiment al neputinței omului față cu universul, care își pune amprenta pe întreaga operă a lui Beckett, i-a făcut pe unii să vadă în el un moștenitor direct al lui Kafka. Dar Beckett merge mai departe decît Kafka. Acesta din urmă caută cu ardoare să-și afirme eul prin raportare la un Dumnezeu invizibil. La Beckett, eul este văzut în plină descompunere. Eroul lui Kafka este fără nădejde în căutarea Dumnezeului său; nefericiții lui Beckett nu mai caută un Dumnezeu, nici măcar nu-l mai așteaptă. Ei se mulțumesc să aștepte ceva fiindcă așteptarea este singura formă de existență posibilă. Tocmai această resemnare la o eternă așteptare apropie epavele lui Beckett de Belacqua lui Dante (care așteaptă în veșnicie, dar nu în veci).

Preocuparea lui Beckett pentru Purgatoriu și Belacqua, fascinația pe care acestea o au asupră-i transpar încă din primele sale scrieri. Într-un eseu din 1929, în care

---

[4] Ședea și-avînd genunchii-mbrățișați / ținea-ntre-aceștia fața ghemuită.
[5] Cînd fui aproape, — abia mai sus de mînă / nălțîndu-și ochii-a zis: « — Văzuși tu cum / pe stînga Feb telega lui o mînă? » / Cuvîntu-i scurt și-al feței leneș drum / mi-aduseră puțin surîs pe buză.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

apăra *Work in Progress* de James Joyce (cunoscut mai tîrziu sub titlul de *Finnegans Wake)*, Beckett stabilește deosebirea dintre purgatoriul lui Joyce și cel al lui Dante: « Cel al lui Dante este conic și, ca atare, atrage după sine existența unui vîrf. Cel al lui Joyce este sferic și exclude acest vîrf. Într-unul există o ascensiune de la starea vegetativă reală — Antepurgatoriul — la cea vegetativă ideală — Paradisul terestru. În celălalt, nu există nici ascensiune, nici vegetare ideală. Într-unul, progresie absolută pînă la îndeplinirea finală care este garantată. În celălalt, flux perpetuu, progresie și regresie și împlinire aparentă. Într-unul mișcarea este continuă și un pas înainte înseamnă o progresie netă; în celălalt, mișcarea nu este orientată — decît poate în toate direcțiile simultan — și un pas înainte, prin însăși definiția sa, echivalează unui pas înapoi ». [6]

Aceste observații prevestesc opera ulterioară a lui Beckett. El avea să devină poetul stării vegetative (și în această privință se deosebește iarăși de Kafka, poetul frustrării) și avea să traseze drumul progresului discontinuu. Dar de ce purgatoriul lui Joyce este diferit de purgatoriul « divinului comic Denti Alligator », cum îl numea Joyce? Pentru că, la Joyce — citiți « Beckett », —, există « o absență absolută a absolutului ». Infernul dantesc este teritoriul răului static, Paradisul, cel al vieții statice. Purgatoriul este un val de mișcare și de vitalitate declanșat prin conjugarea acestor două elemente. Există un proces de purificare în continuă activitate, în sensul în care cercul vicios al umanității este pe cale să se realizeze. Și deci adevăratul purgatoriu este pămîntul, unde viciul și virtutea se întrepătrund de așa manieră încît oferă un amalgam permanent de stimuli care permit vieții să meargă înainte.

Nimic surprinzător, deci, că, la un an după acest eseu despre Joyce, Beckett a luat dimensiunile propriului său purgatoriu. Decorul este joycean, aluziile dantești și tensiunea existentă între lumea lui Dante și hora modernă a vieții îi oferă tema pentru *Dante and the Lobster* (Dante și homarul), prima povestire din volumul *More Pricks Than Kicks*. Personajul principal al acestor povestiri este un mărunt dublinez fără pretenții, singuratic, răspunzînd la numele de Belacqua. *Dante and the Lobster* gravitează în jurul mai multor evenimente banale dintr-o zi a lui Belacqua (încă un motiv joycean), ajungînd la o scurtă dar semnificativă aluzie la Dante, la « rarele gesturi de compasiune din Infern », aluzie însoțită de un citat din *Infernul: Qui vive la pietà quando è ben morta* (XX, 28); și Belacqua meditînd la ambiguitatea termenului *pietà*: « De ce nu pietate și milă în același timp, chiar și acolo în adîncuri? De ce nu milostivitate și fervoare în același timp? » [7](...)

În celelalte opere în franceză, Belacqua nu mai este numit: el a fost în întregime asimilat protagoniștilor, acest macabru alai de bătrîni paralizați, orbi, neputincioși, « gladiatorii muribunzi » care fie se numesc Malone sau Mahood, fie pur și simplu n-au nume. Întreaga serie de scrieri, *Molloy* (1951), *Malone meurt* (1951), *l'Innommable* (1953), *Textes pour rien* (1956) — așa cum le arată titlul —, despoaie puțin cîte puțin personajul lui Belacqua de orice identitate personală; cele două piese — *En attendant Godot* (1952) și *Fin de partie* (1957) — transpun pe scenă procesul de disoluție, prelungind monologul în dialog. Într-un sens, « monologurile interioare » ale lui Beckett nu fac decît să se exteriorizeze sub forma « pantomimei vorbite ». (...)

Devine limpede acum că universul lui Dante este radical diferit de cel al lui Beckett în ce privește concepția lor despre locul și semnificația experienței Purgatoriului. În lumea lui Dante, Purgatoriul reprezintă ascensiunea necesară către perfec-

[6] *Dante... Bruno. . .Vico. . . Joyce.* Our Exagmination Round his Factifications for Incamination of Work in Progress, London, 1929.
[7] *More Pricks Than Kicks*, Lond on 1934.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

țiune și inocență, în cursul căreia călătorul se purifică de vicii și învață să înțeleagă virtuțile corespunzătoare acelora. Antepurgatoriul este o etapă premergătoare, o probă prin așteptare, înainte de a începe urcușul. Ca să reluăm cuvintele lui Beckett, diferența între Ante-Purgatoriu și Purgatoriu echivalează celei între starea vegetativă reală și starea vegetativă ideală; și Beckett a văzut în purgatoriul joycean condițiile lumii specifice lui: nici o ascensiune și nici o vegetare ideală. Eroii lui Beckett vegetează realmente și, pentru că acest destin este de nesuportat, ei încearcă să vegeteze la modul ideal; altfel spus, ei se auto conving că există o ascensiune și așteaptă un înger să le arate drumul, precum pelerinilor lui Dante. Dar îngerul (epifania) nu vine niciodată și ei se reîntorc în cele din urmă la starea vegetativă reală. Precum regnul vegetal, ei se ofilesc și se dezintegrează. « Nici vorbă să mă rătăcesc, măcar că toată viața mea n-am mers către ceva anume, ci doar am fost tot pe drum » * spune unul dintre purtătorii de cuvînt ai lui Beckett și această afirmație găsește, într-un fel sau altul, un ecou în întreaga operă beckettiană. Pelerinajul său devine « un adevărat calvar, fără un punct terminus și fără speranță de crucificare...și fără Simon » *(Molloy)* și îl obligă pe călător să se oprească ades. Putem întrezări acum adevărata semnificație a referirii pe care Gogo o face la Isus: « Întreaga viață m-am comparat cu el », și putem vedea rădăcinile viziunii lui Beckett într-un nihilism religios, nostalgia unei epifanii în care nu mai crede.

Disperarea lui Beckett este, în anumite aspecte, mai greu de pătruns decît cea a lui Kafka. Dar cei doi scriitori se compensează și, o dată cu ei, salvează viziunea asupra lumii printr-un umor îndeajuns de insolit. Pe cît farsa devine mai grotescă, pe atît pateticul devine mai insuportabil. « Odată atins un anumit grad de percepție », adaugă unul din personajele lui Beckett, « toți oamenii spun aceleași năzbîtii, cînd trebuie să spună ceva. » *(Murphy)* Beckett și Kafka, precum mulți dintre contemporanii noștri, au fost modelați în torentul de lavă nihilistă care s-a revărsat asupra epocii noastre: prăbușirea ideii de Dumnezeu, convingerea că Dumnezeu este absent sau inaccesibil. Pe Beckett nici măcar nu-l interesează să știe dacă Dumnezeu există, el preferă să ne arate oameni-clovni care își fac numărul într-o lume desacralizată unde așteptarea lui Godot nu este decît « corelativul obiectiv » al condiției umane. Dar Beckett este în primul rînd un poet care se străduiește să susțină ruinele omului printr-un efort de a salva ceea ce este specific omenesc într-un univers anti-uman. Rămîne o umanitate fragilă, care își urmează drumul în noapte poticnindu-se, dar care nu este singură. Gogo și Didi au nevoie unul de celălalt nu numai pentru că își sînt complementari, ci pur și simplu pentru că « sînt ». Omul are nevoie de tovărășia semenului său; solidaritatea omenească precară pe care o observăm la « cloșarzii » noștri este probabil singurul lucru care poate fi salvat din universul haotic. « Trebuie să încerci să trăiești » striga Valéry în plin impas metafizic. Și Didi: « Dar în acest loc, în acest moment, omenirea sîntem noi, fie că ne place, fie că nu. Să profităm de ea mai înainte de a fi prea tîrziu. Să reprezentăm cu demnitate măcar o dată stirpea în care ne-a vîrît nefericirea. »

Beckett, care și-a pierdut credința în dragostea divină — aceea pe care Dante o numește *l'amor che move il sole e l'altre stelle* și care strînge astfel laolaltă divinul și umanul —, Beckett caută pe dibuite stropul de lumină și de căldură ce rămîne încă la îndemîna oamenilor.

În românește de ILIEȘ CÂMPEANU

---

* « D'un ouvrage abandonné », în *Têtes mortes*, 1967.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Pentru ca o operă scrisă de un rafinat scriitor irlandez în limba franceză să emoționeze niște ocnași americani, un public de felahi sau un spectator care nu pricepe o boabă din text, înseamnă, pe de o parte, că ea are un caracter excepțional de universalitate, iar, pe de altă parte, că « operează » asupra publicului într-un mod cu totul specific, în care înțelegerea rațională, discursivă și analitică face loc înțelegerii intuitive, imediate și sintetice.

În adevăr, cele mai bune opere ale teatrului absurdului coboară atît de adînc în unele realități fundamentale ale condiției umane moderne, așa cum a fost ea modelată de prăbușirea miturilor, abstractizarea universului, primejdia bombei atomice, sentimentul esențial al absurdului etc. etc., încît ele au valoare de circulație cvasiuniversală. În același timp propunînd spectatorului nu o intrigă, ci o « situație », nu personaje, ci « stări », nu o teză, ci un « fapt » poetic, percepția acestui spectator va fi cu atît mai simplă și directă, mai eficace, cu cît el — și paradoxul acesta nu e lipsit de picanterie — va fi mai liber de acel intelectualism care interpune un filtru de prejudecăți, de obișnuințe și de construcții artificiale între subiect și obiect.

Ce vrea să spună piesa *Așteptîndu-l pe Godot* ! Dar, doamne, nimic mai mult decît ceea ce spune titlul. Și singura condiție indispensabilă pentru a înțelege piesa este să fi cunoscut măcar o dată, chiar în forme minore, neliniștea așteptării.

HORIA LOVINESCU

Spectacolul înainte de orice

În noiembrie 1957, trupa *San Francisco Drama Workshop* a prezentat la închisoarea San Quentin spectacolul *En attendant Godot*, care a suscitat din partea deținuților reacții foarte interesante. Acest text anonim a fost extras din jurnalul închisorii San Quentin, de joi 28 noiembrie 1957; e scris de pana unuia dintre deținuți.

En attendant Godot: *o piesă la scara lumii; o temă ce are îndrăzneala de a strînge laolaltă elementele personalității individuale și colective; este mesajul — simbolic spre a evita orice eroare personală — lansat de un autor care nutrește speranța că fiecare dintre cei de față își va trage propriile concluzii, va comite propriile erori. Nu este o piesă cu teză; nu aduce în scenă vreo morală pe care s-o impună spectatorului, nu ascunde înlăuntrul ei vreo speranță anume.*

Cinci actori, cinci protagoniști (dacă se cade să-i numim protagoniști): Didi și Gogo, doi vagabonzi; fantome jalnice străbătînd viața pe dibuite, într-o semi-inconștiență. Pozzo și Lucky, doi mimi, sau două muze; în sfîrșit, un băiețandru cu funcție de oracol. Cinci personaje care operează o rară sinteză a mecanismelor culturii umane; întortocheat relief în negativ, dar cît de incitant!

Pentru a înțelege o asemenea piesă, trebuie să vezi în ea imensitatea lumii redusă la dimensiunile propriului tău spirit; în cei doi vagabonzi, o umanitate perpetuu ambivalentă, Didi mai extrovertit, Gogo mai întors spre lăuntru; amîndoi, asemeni unui singur ins periferic, de un nihilism morocănos. Întrunesc, laolaltă, suma tuturor atributelor umane. Trebuie să vezi, apoi, în Maître Pozzo, spiritul compulsiv, motorul care

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

face să se rotească lumea și al cărui mecanism psihic poate să-ți trîntească arborele de transmisie drept în ceafă, ție sau celorlalți. Privește cu luare aminte divinitatea asupra căreia veghează el, care-i poartă biciul și tronul și-i duce la îndeplinire toate corvezile. Iată-l cum se pitulează umil atunci cînd pintenul său captează luminile rampei, cum își pune pălăria plină de gînduri cu aerul că nici măcar n-ar vrea s-o atingă și cum rememorează o întreagă scenă în accente de poezie viscerală — pînă în clipa cînd e brutal repus la locul lui de umanitatea bicefală ce alcătuiește unicu-i public: Didi și Gogo.

Iar pe acest Lucky, caricatură a intelectului cu chip de clown, lasă-l să-și etaleze cunoștințele lui sterile, de o forță ductilă, maleabilă, impresionabilă, căreia i se poate întîmpla să creeze, dar care niciodată nu va suscita respectul meșterului-promotor; Lucky gîndește munca și o execută, în timp ce Pozzo, el, organizează. Și atunci, o clipă doar, închipuie-ți că ai în fața ta două făpturi ale căror șanse devin din ce în ce mai inegale. Proiectează-te pe scenă și rezistă alături de ei, vreme de o noapte, nu mai mult. Adaugă la asta lovitura de grație administrată de copil, conștiință imemorială care-i împinge pe acești doi vajnici avortoni ai umanității, Gogo și Didi, să mai aștepte, încă, și mîine seară. Fă-i să aștepte, chiar dacă, oricum, este zadarnic.

O noapte trece pentru ei, o noapte în care se prefac a număra ceasurile, și îi vei găsi din nou, pe toți, în locurile în care i-ai lăsat. Vei simți atunci cum fragilitatea aproape fantomatică a existenței se accentuează, tinde spre punctul ei culminant, spre un apogeu care nu se află decît la un pas, dar care nu se lasă niciodată atins pe de-a-ntregul. Ascultă precarele tresăriri de speranță și de încredere — da, acum e sigur, Godot va sosi — și contemplă-i cum evoluează în chip de mesageri ai îndoielii, ai descurajării și ai morții. Necontenit, în arrière-plan, bîntuie semnul unui deznodămînt rapid: copacul lui Iuda de care să se spînzure, dacă ar exista măcar umbra unei fragile funii.

Lasă-te apoi din nou furat de acțiune, iată-i reapărînd pe cei doi mimi: Pozzo și Lucky; ceva mai lenți, căci biciul acelui libido cultural a devenit acum o forță oarbă; ascultă-l pe Pozzo strigînd după ajutor și implorînd iertare. Îndură-te de o furie învinsă și întinde-i mîna. Dar cum să uiți lecția așteptării și a spectacolului? Și la ce bun? Dacă-i întinzi o mînă de ajutor acestei furii înfrînte, ce va avea ea, oare, de cîștigat? Trebuie mai întîi să cugeți, să iscodești, să cumpănești ce-i pentru și ce-i contra. Și atunci, invadat de splendoare « spirituală », trebuie să ajuți această forță vitală devorantă, aflată pradă spaimelor oarbe ale morții. Și, cu toate acestea, în mila noastră dezinteresată, uităm evidența. Chiar oarbă, ea este mai puternică decît noi toți. Cădem; dar rezistăm. Nu ne lăsăm tîrîți de tot ce e pe moarte decît pentru a renaște mai bine din cenușă, iar moartea o dată cu noi.

Lucky, acum; observă-l. Joacă. Are un aer obosit, dar rămîne egal cu el însuși. Căci pentru a exista, gîndirea se lipsește de orice suport fizic; ea nu se poate uza, căci ceea ce o motivează este perfect în sine. În mod naiv, inconștient, clovnul recapătă întrupare sub loviturile de bici.

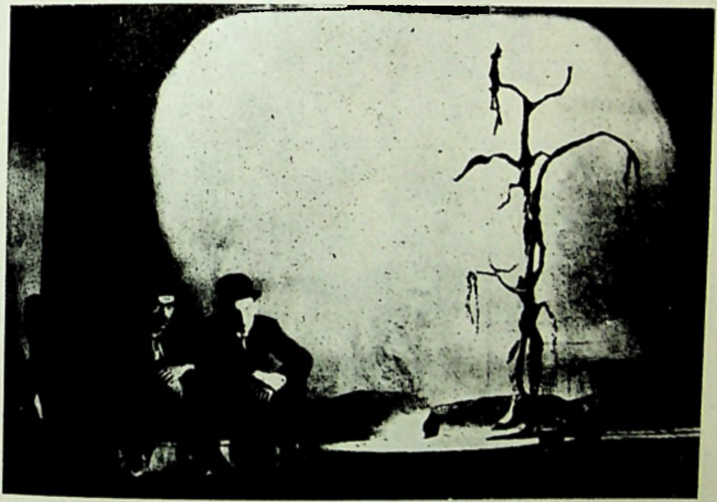
Sînt reluate, atunci, vechile roluri, iar noi, abuzînd de recenta noastră familiaritate cu această esență mutilată al cărei miez rămîne mereu dur, încercăm să-l zdrobim pe clovnul-slujitor cu pălăria de gîndit. Și această paiață, clovnescă întruchipare a conștiinței sociale, nu se cabrează niciodată. Spiritul său nu-i niciodată singur. În cele din urmă, maestru și arlechin părăsesc scena. Nu mai rămîne decît o umanitate cu trup bolnav și picioare ostenite.

Și iarăși îl vom aștepta pe Godot. Și iarăși îl vom aștepta pe Godot. Cînd decorul va deveni peste măsură de sordid, iar acțiunea mult prea lentă, ne vom azvîrli ocări drept în față și vom jura să ne despărțim pe vecie. Dar atunci, unde să ne ducem? Spectacolul înainte de orice (jocul înainte de orice): așa spune dictonul. En attendant Godot nu l-a făcut să mintă.

În românește de CRISTINA HĂULICĂ

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

·GODOT — O INEPUIZABILĂ ÎNTÎLNIRE



MARTIN ESSLIN

S-a spus deseori că eroii lui Beckett au foarte multe elemente comune cu marii comedieni populari ai secolului nostru: Laurel şi Hardy (Stan şi Bran), Charlie Chaplin, Buster Keaton. Nu este nici o coincidenţă că aceşti mari comedieni încarnau, de asemenea, oameni de la periferia societăţii, în situaţiile extreme ale sărăciei. Omuleţul lui Chaplin era deseori la fel de decepţionat ca şi Vladimir şi Estragon.

Aceste mari prototipuri comice ale secolului nostru nu au fost însă niciodată nişte personaje deznădăjduite. Ele au întrupat curajul, indestructibilitatea omului de rînd în faţa ororilor unei societăţi industrializate şi supra-mecanizate. Tocmai faptul că Vladimir şi Estragon, Hamm şi Clov, Krapp şi Winnie aparţin aceluiaşi trib ca şi micul vagabond al lui Charlie Chaplin sau stoicul lui Buster Keaton a contribuit la notorietatea mondială a creatorului lor. Există desigur o diferenţă: marile prototipuri ale filmului mut erau personaje simple. Beckett este un artist foarte cult, cu o vastă erudiţie filosofică. Curajul şi sinceritatea erau trăsăturile esenţiale ale marilor comici ai ecranului. Curajul şi sinceritatea, exprimate într-un alt mod, mult mai profund, sînt elemente care insuflă speranţă şi compasiune în piesele lui Beckett.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

◀ Imagine din *Aşteptîndu-l pe Godot*

Prototipuri ale filmului mut: Charlie Chaplin, Oliver Hardy şi Stanley Laurel, Buster Keaton

Buster Keaton, interpret unic în *Film* (1965), în regia lui Alan Schneider, după scenariul lui Samuel Beckett ▶▶

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

MATEI VIȘNIEC

ULTIMUL GODOT

scenariu dramaturgic

(se dedică celor două personaje)

GODOT
SAMUEL BECKETT

Stradă în pantă, vag animată, în amurg. GODOT, *un bărbat slăbănog dar decent îmbrăcat, stă pe trotuar, cu picioarele în stradă. Fumează trist, fără gînduri. În apropiere: un tomberon răsturnat.*

De undeva, dintr-un punct invizibil, se aude o ușă deschizîndu-se, are loc o luptă surdă și un al doilea bărbat slăbănog (dar decent îmbrăcat) este îmbrîncit pe trotuar. După cum se va vedea mai tîrziu, acest al doilea bărbat slăbănog este însuși SAMUEL BECKETT. *Personajul aproape că se rostogolește peste* GODOT.

SAMUEL BECKETT: Iartă-mă.
GODOT: Nu face nimic.
SAMUEL BECKETT *(scuturîndu-se de praf)*: N-am vrut să te lovesc.
GODOT: E, asta-i acu'.
SAMUEL BECKETT *(aranjîndu-și pălăria)*: Derbedei. Peste tot numai derbedei.
GODOT: E normal. *(Privindu-l mai atent)*. Vezi că ți s-a descusut mîneca.
SAMUEL BECKETT *(ridicîndu-și brațul stîng și căutîndu-se la subsuoară)*: Am simțit.
GODOT: Te-au lovit?
SAMUEL BECKETT: Nu. Mai mult m-au murdărit.
GODOT *(întinzîndu-i chiștocul)*: Ia un fum. Vrei un fum?
SAMUEL BECKETT: Mersi.
GODOT: Stai jos. De ce nu stai jos? (SAMUEL BECKETT *se așază pe trotuar, cu picioarele în stradă)*. Am impresia că te-au dat afară. Este că te-au dat afară?
SAMUEL BECKETT *(ușor iritat)*: Ai văzut dumneata că m-au dat afară?

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

GODOT *(trist)*: Adevărul e că și pe mine m-au dat afară.
SAMUEL BECKETT: De unde?
GODOT: Din teatru.
SAMUEL BECKETT: Cînd?
GODOT: Adineaori.
SAMUEL BECKETT: Ai avut bilet?
GODOT: Da.
SAMUEL BECKETT: Și?
GODOT: N-au vrut să joace pentru un singur om.
SAMUEL BECKETT: Trebuia să insiști. Dac-ai avut bilet trebuia să te bați cu ei. N-aveau dreptul să nu joace. Trebuiau să joace! Eu așa zic: trebuiau să joace. Și ce dacă erai singur? Trebuia să te bați.
GODOT: Cu cine să te bați? Ăștia-s oameni cu care să te bați?
SAMUEL BECKETT: Nu trebuia să te lași. Rău ai făcut că te-ai lăsat. Ei sînt obligați să joace. Chiar dacă sînt cinci oameni în sală. Nu contează. Sînt actori. Asta e meseria lor.
GODOT: Poate că s-au plictisit și ei. Alaltăieri au fost exact cinci oameni, așa cum spui. Și au jucat. Înțelegi? Or fi obosit și ei... Toată lumea obosește. *(Pauză. Preia chiștocul și trage un fum)*. Ieri au fost numa' doi.
SAMUEL BECKETT: De unde știi c-au fost numa' doi?
GODOT: Unu' din ei eram eu. *(Mai trage un fum)*. Să-ți arăt ceva... Știi s-arunci chiștocul cu două degete? Uite... Îl prinzi așa... Cu degetu' ăsta aici... Și cînd îl pocnești capătă o viteză... *(Aruncă chiștocul pe celălalt trotuar)*. Ai văzut? Poți să faci așa?
SAMUEL BECKETT: Și ce treabă aveai?
GODOT: Adică ce?
SAMUEL BECKETT: Să vii și ieri și azi?
GODOT: A, păi eu întotdeauna vin. Seară de seară vin.
SAMUEL BECKETT: Mi s-a părut mie că ți-am mai văzut mutra.
GODOT: Și eu ți-am mai văzut mutra. Nu erai tu ăla din fundu' sălii? Vreau să zic, aseară, nu erai tu cel de-al doilea?
SAMUEL BECKETT: Eu eram. Pe toți dracii, eu.
GODOT: M-am prins că erai tu. De cum te-am văzut m-am prins. Și ce treabă aveai?
SAMUEL BECKETT: Eu sînt ăla care-a scris-o.
GODOT: Ce?
SAMUEL BECKETT: Chestia asta. Eu am scris-o.
GODOT: E, nu mă-nnebuni. Tu ai scris-o?
SAMUEL BECKETT: Eu.
GODOT: Adică dumneata ești autorul?
SAMUEL BECKETT: Eu. Eu sînt.
GODOT: Formidabil! Înțeleg că exiști.
SAMUEL BECKETT: Exist. Sigur că exist. Cine ți-a băgat în cap că nu exist!
GODOT: Adevăru' e că m-am prins eu mai de mult că exiști. Deși, de cîțiva ani încoace, m-am tot întrebat dacă exiști. Îmi tot spuneam: există sau nu există? Erau zile cînd mi se părea că nu se poate să exiști. Înțelegi? Sînt asemenea zile. Sînt zile și zile, înțelegi? Fel de fel de zile. Da' nu cred că poți pricepe asta. Cu capu' ăla-l tău sec.
SAMUEL BECKETT: Poate-ți rad una.
GODOT: A, vrei să mă lovești? Lovește-mă! Poftim, lovește-mă! *(Pauză. Îl*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

privește arțăgos). Află, domnule, că m-ai lovit destul ! Nu mai trebuie să mă lovești. M-ai lovit destul pîn-acuma !

SAMUEL BECKETT: Te-am lovit din greșeală. Te-am lovit că m-au împins.

GODOT: Poftim ! Nu pricepi nimic. *(Fixîndu-l)*. Nu vorbesc de seara asta. Vorbesc în general. De ani și ani de zile mă fierbi ca pe un șobolan.

SAMUEL BECKETT: Eu te fierb ca pe un șobolan?

GODOT: Tu ! Da ! Seară de seară, secundă de secundă, de ani și ani de zile. M-ai fărămițat, m-ai jupuit, m-ai distrus. Ai făcut din mine o fantomă, o fantoșă, m-ai umilit. Asta-i personaj? *(Se ridică în picioare, amenințător)*. Nenorocitule ! Acu' ai să plătești tot, tot ! *(Zdrobitor)*. Eu sînt Godot !

SAMUEL BECKETT: Ce-ai zis?

GODOT: Eu sînt Godot ! Îți spune ceva numele ăsta? Simți ceva? Eu aș zice că ți-a sunat ceasu'. Trebuie să simți și tu ceva. Simți că ți-a sunat ceasu'?

SAMUEL BECKETT: Ești nebun. Nu degeaba te-au dat afară.

GODOT: Eu sînt nebun? Eu? Tu ești nebun ! Și pe mine să nu mă faci nebun. Eu nu sînt nebun. Nebun e ăla care scrie. Așa se scrie? De ce nu te uiți și tu puțin în jur, să vezi cum se scrie? Unde ai mai văzut tu personaj care să nu apară? Unde? *(Pauză. Așteaptă răspunsul.)* Iuda ! *(Se așază)*.

SAMUEL BECKETT: Pe mine să nu mă faci Iuda ! N-ai dreptu' să-mi ceri socoteală.

GODOT: N-am dreptu' să-ți cer socoteală? O, stai să ne-nțelegem ! Sînt singuru' care are dreptu' să-ți ceară socoteală. Drept cine te crezi? Uite la Shakespeare ! Toate personajele apar ! Pînă și stafia apare ! Tot ce e scris pe foaie intră pe scenă. Și tu? Crezi că mie mi-a fost ușor în tot acest timp? În definitiv cine sînt eu? Ce sînt eu? Cum e posibil să te joci în halul ăsta cu mine? *(Treptat începe să se smiorcăiască.)* Mi-ar fi fost de ajuns și un singur minut . . . Și o singură secundă . . . Aș fi putut să spun și eu un singur cuvînt . . . Orice cuvînt . . . De pildă, aș fi putut să spun « nu » . . . Aș fi ieșit pur și simplu la sfîrșit și m-aș fi apropiat de rampă și aș fi spus « nu » . . . Ce s-ar fi-ntîmplat dacă aș fi spus și eu « nu »? Îți spun că nu s-ar fi-ntîmplat nimic . . . Este că nu s-ar fi-ntîmplat nimic?

SAMUEL BECKETT: Nu.

GODOT: M-am săturat, pur și simplu m-am săturat ! Cum e posibil să plutești așa la nesfîrșit? Să fii și să nu fii, în același timp? Eu asta vreau să te-ntreb, înțelegi? Cum e posibil să fii și să nu fii?

SAMUEL BECKETT: Nu știu.

GODOT: Dar trebuie să știi. Cum e posibil să nu știi? Cineva trebuie să știe. Cine vrei să știe dacă tu nu știi?

SAMUEL BECKETT: Nu știu. Pur și simplu așa mi-a ieșit.

GODOT: Poate că a fost un moment de rătăcire . . . O zi proastă. Oricui i se poate întîmpla, nu? Un ghinion . . . Dar lucrurile s-ar putea vindeca . . . S-ar putea face ceva . . . Ți-am spus, nu am nevoie decît de un minut, de un cuvînt, ca să fiu eu însumi . . . *(Scoate un teanc de foi din haină)*. Uite . . . Poftim . . . Nu am absolut nici o pretenție . . . Strecoară-mă undeva . . . Oriunde . . . Deschide o paranteză . . . Fă ceva . . .

SAMUEL BECKETT *(răsfoiește foile plictisit și apoi le aruncă)*: Inutil. Teatrul s-a-nchis . . .

GODOT *(adunînd foile de pe stradă)*: Nu se poate . . . Da' nu se poate să se termine chiar așa . . .

SAMUEL BECKETT: Piesa nu se mai joacă.

GODOT *(rămînînd cu gestul în aer)*: Cum nu se mai joacă?

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

SAMUEL BECKETT: N-ai văzut c-am fost dat afară? Nu se mai joacă. Nu se mai joacă nicăieri, nimic.

GODOT: Dar e-ngrozitor, îngrozitor...

SAMUEL BECKETT: Asta e. *(Pauză)*. Nu mai ai o ţigară?

GODOT: Mai sînt nişte mucuri în tomberon.

SAMUEL BECKETT: Draci! Doar n-am să fumez din tomberon.

GODOT: De ce nu? E tomberonu' teatrului... *(Ridică tomberonul şi-l răstoarnă)*. Poftim... Alege...

SAMUEL BECKETT: Nu pot. Mi-e silă.

GODOT *(răscolind cu piciorul printre obiectele căzute)*: Adevăru' e că s-ar putea să ai dreptate... *(Preocupat de resturile teatrului)*. Hardughia se clatină... Nu mai e ce-a fost... Se vede după tomberon că teatrul se duce dracului...

SAMUEL BECKETT: Ce-i aia?

GODOT: O mască... Nu se mai poartă... *(Îşi aprinde un chiştoc)*. Ehe, ce vremuri... Ce lume... Cine mai ştie azi să ţină o mască pe faţă? *(Trage un fum. Se aşează lîngă* SAMUEL BECKETT *şi-i întinde chiştocul. Şoptit)*. Am impresia că ne-ascultă careva.

SAMUEL BECKETT *(preia chiştocul, trage un fum, se uită în jur)*: Unde?

GODOT *(şoptit)*: Acolo... În spatele nostru. Un tip. S-a oprit de cinci-minute şi ne-ascultă.

SAMUEL BECKETT *(trăgînd un fum şi înapoind chiştocul)*: Dă-l încolo!

GODOT: Dacă vrei îi fac vînt.

SAMUEL BECKETT: Nu merită.

GODOT: Îi pocesc mutra. Una-două! Vrei?

SAMUEL BECKETT: Stai liniştit.

GODOT: Vreau să fac ceva pentru tine. Nu suport să te văd aşa morcovit. Trebuie să fac ceva pentru tine. Dacă-l pocnesc măcar o dată ne mai descărcăm şi noi.

SAMUEL BECKETT: De ce să-l pocneşti? E un om. Tu nu vezi ce pustii sînt străzile? E de mirare că mai trece cîte un om.

GODOT: Şi eu am observat că ceva nu e-n regulă cu străzile.

SAMUEL BECKETT: Cînd am venit încoace am trecut prin parc. Cîţi oameni crezi că se plimbau prin parc?

GODOT: Cîţi?

SAMUEL BECKETT: Trei.

GODOT *(trist, fumînd)*: Am vrut să spun trei, dar am tăcut.

SAMUEL BECKETT: Acu' două ceasuri m-am dus să beau o bere, pe terasă. Cîţi oameni crezi că erau pe terasă?

GODOT: Cîţi?

SAMUEL BECKETT: Trei.

GODOT: Naiba să-i ia. Am vrut să spun trei şi nu ştiu de ce am tăcut.

SAMUEL BECKETT: Încearcă să te urci într-un autobuz. Pur şi simplu simţi că-nnebuneşti. Am venit încoace cu autobuzul. Cîţi oameni crezi că erau în autobuz?

GODOT *(triumfător)*: Trei!

SAMUEL BECKETT: Eram numai eu şi şoferul!

GODOT: E clar! Totul se duce de rîpă.

SAMUEL BECKETT: Şoferul era surd. Cînd l-am întrebat unde trebuie să cobor a ridicat din umeri.

GODOT: Nişte bestii. Asta nu mai e lume ca să ieşi din casă. Cel mai bun lucru e să stai închis înăuntru şi să te gîndeşti.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

SAMUEL BECKETT: Uită-te peste drum. Toate ferestrele sînt închise, toate perdelele sînt trase.
GODOT: A mai venit unu'.
SAMUEL BECKETT: Cine?
GODOT *(șoptit)*: Un tip. S-a oprit în spatele nostru și ascultă.
SAMUEL BECKETT: Mă doare-n cot.
GODOT: Nu? Mă bucur că te-ai mai înveselit un pic. Dacă vrei mă ridic și...
SAMUEL BECKETT: Nu, nu... Mai bine mai aprinde un chiștoc.
GODOT: Lucrul de care mă tem cel mai mult... mai mult și mai mult... *(Scormonește)*. Înțelegi... E că mîine n-o să am unde ieși.
SAMUEL BECKETT: Adică unde?
GODOT *(găsește un rest de țigară ceva mai lung)*: Adică la teatru. Bat pariu c-or să-l închidă și p-ăsta.
SAMUEL BECKETT: Or să-l facă depozit de butoaie.
GODOT: Deja mirosea puțin a varză.
SAMUEL BECKETT: Nu e de la varză. E de la canal. *(Se apleacă și pune urechea pe trotuar)*. Curge ceva pe dedesubt. Simți cum curge ceva pe dedesubt?
GODOT: Mie mi se pare că stă. *(Ascultă)*. Ție ți se pare că se scurge?
SAMUEL BECKETT: Se scurge, dar foarte încet.
GODOT: Uneori, cînd mă trezesc dimineața, mi se pare că ceva se ridică din capul meu și se sparge de tavan. E posibil așa ceva?
SAMUEL BECKETT: Acu' vreo cîțiva ani era să omor pe cineva cu mașina. După ce am reușit să frînez am simțit și eu același lucru.
GODOT: Ce poate să fie?
SAMUEL BECKETT: Nu știu. Poate să nu fie nimic.
GODOT: Bătrîne, să-ți spun ceva. Îmi ești din ce în ce mai simpatic.
SAMUEL BECKETT: Să-ți spun și eu ceva. Îmi pare rău de tot ce s-a-ntîmplat. Dacă vrei poți să intri la sfîrșit, așa cum ai zis.
GODOT: La ce bun? Teatrul a murit.
SAMUEL BECKETT: A murit, n-a murit, eu vreau să intri la sfîrșit. Dă hîrtiile.
GODOT: Vax! Important e că sîntem vii.
SAMUEL BECKETT: Nu, nu... Vreau s-adaug eu ceva... *(Răscolește printre foi)*. Unde e finalul?
GODOT: Bătrîne, ăștia nu merită nici un final. Mai bine îți spun altceva. Am la mine o sticlă de jumate.
(În tot acest timp trecătorii s-au apropiat de cei doi și s-au oprit să-i asculte. Pînă la sfîrșit lumea va face un cerc în jurul lor).
SAMUEL BECKETT: E din tomberon?
GODOT: N-are importanță de unde e. Important e că e. Și că e la mine. *(Scoate sticla din interiorul hainei)*. Pentru ce bem?
SAMUEL BECKETT: Bem pur și simplu.
GODOT: Nu, e păcat să bei pur și simplu. În lumea asta e păcat să bei pur și simplu. Irosești băutura dacă bei pur și simplu. *(Ridică sticla)*. Pentru teatru! Care tocmai a murit.
SAMUEL BECKETT: Naiba să-l ia de teatru... *(Primește sticla și bea)*. Ce mult l-am iubit...
GODOT: Niște derbedei... Niște ordinari... Să omori arta... *(Bea. Efuziv, amețit)*. Pot să te-mbrățișez?
SAMUEL BECKETT *(înmuiat)*: Acu', în anii din urmă, obișnuiam să mă strecor după draperii... Pîndeam din sală, după ușile întredeschise... O, am iubit o himeră... *(Cei doi se îmbrățișează)*.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

GODOT *(pe umărul lui* SAMUEL BECKETT): Ce-o să facem d-acu'? Totu' se scufundă . . . Trotuaru' se scufundă . . . Uite la tomberon: se scufundă-n trotuar . . . O să murim ca nişte şobolani.

SAMUEL BECKETT: Nu murim noi.

GODOT *(smiorcăindu-se)*: N-o să pot trăi fără teatru . . . N-o s-o pot duce prea mult . . . În fiecare seară eram în sală, eram printre oameni, trăiam . . . Sufeream ca un cîine dar trăiam . . . Trăiam peste tot, în fiecare cuvînt . . . Cum de-au putut face aşa ceva? Cum de-au putut închide totu'? Cum de-au putut da oamenii afară? Ce mă fac eu acu'?

SAMUEL BECKETT *(privind stînjenit în jur, şoptind)*: Taci dracului că rîde lumea.

GODOT: Care? Cine?

SAMUEL BECKETT *(şoptit)*: Nu vezi? Naiba să-i ia. Nu vezi cîţi s-au adunat?

GODOT *(şoptit)*: De unde s-au adunat? Ce naiba vor?

SAMUEL BECKETT: Habar n-am. Important e că s-au adunat.

GODOT: Dacă vrei mă ridic şi . . .

SAMUEL BECKETT: Nu . . . Nu. Să vorbim. Să mai vorbin. S-o ţinem tot aşa.

GODOT *(mirat, agitat)*: Eu nu ştiu de unde ies oamenii ăştia. Strada era pustie. Doar adineaori era pustie. Cum se pot aduna atît de mulţi pe o stradă pustie?

SAMUEL BECKETT: Se poate. Orice se poate. Sînt zile cînd se poate.

GODOT: Uite-i, au început să s-aşeze. Eu zic s-o ştergem.

SAMUEL BECKETT: De ce s-o ştergem? Să vorbim.

GODOT: O să fie prea tîrziu. Dacă mai stăm un minut o să fie prea tîrziu. Or să ne sufoce.

SAMUEL BECKETT: Aşa, aşa . . . Să vorbim . . .

GODOT: Despre ce să vorbim, de ce să vorbim?

SAMUEL BECKETT: Să vorbim! Cel mai important lucru e să vorbim. Să vorbim despre orice.

GODOT *(privind înspăimîntat în jur la mulţimea care s-a aşezat pe stradă)*: Doamne, ce să spun?

SAMUEL BECKETT: Întreabă-mă dacă m-au bătut . . . Între timp îmi scot gheata şi mă uit la gheată. Dup-aceea mă întrebi ce fac eu aici. *(Îşi scoate gheata).*

GODOT *(cu glas hotărît)*: Ce faci acolo?

SAMUEL BECKETT: M ă d e s c a l ţ. Ţ i e n u ţ i s - a - n t î m p l a t n i c i o d a t ă ?

(prima replică din Aşteptîndu-l pe Godot)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ADRIANA BITTEL

« Călare pe un mormînt și naștere grea »

« Pozzo, va constata Estragon, nu mai cere nimic ». Replica logică, necesară al lui Vladimir este: « Fiindcă și-a pierdut speranța ».

Emblematic și implacabil, ca o cădere a nopții (noaptea redundant-amenințător-salvatoare pentru Vladimir și Estragon, noaptea de care Pozzo fuge mereu, noaptea continuă a lui Lucky), acest răspuns merită o interpretare, chiar dacă, la nivelul imponderabilelor, el poate fi cuprins în spațiul unei formule filosofice. Există, reiterează Beckett după Augustin, o grație acordată și o grație tăgăduită. Cui i se acceptă mîntuirea și cui nu? Și oare Vladimir și Estragon, cei doi « expectanți », sînt atinși de una din cele două grațieri?

S-a vorbit mult despre teatrul « confuziei ». Beckett însuși a distins între claritate și confuzie. Destinul uman, a « filosofat » el, este confuz. Nu neapărat la nivelul limbajului, al expresiei lingvistice. Sau, doar în măsura în care aceasta semnifică, dincolo de claritatea sensului, confuzia originară pe care *acest* sens o implică. Beckett nu filosofează. Conceptul filosofic este prea clar, prea circumscris unui sens determinat. Or, pentru el, registrul vieții conține și absurdul, și angoasa și solidaritatea. Dar la un mod confuz. Într-un amestec de tenebre și lumini. Într-o indeterminare pe care limbajul nu o poate salva. « Sîntem la întîlnire și atît, susține Vladimir. Nu sîntem sfinți, dar sîntem la întîlnire. Cîți oameni pot să spună asemenea lucruri?» Iar Estragon răspunde: « Nenumărați. »

Nu cred că tristețe sau disperare poate fi numită « starea » conținută și emanată de scriitura beckettiană. Tristețea sau disperarea pot avea — și au — un obiect precis determinabil și determinat lingvistic. Și așteptarea poate fi, ea însăși, definită clar ca obiect și ca obiect textualizat. Or, în teatrul lui Beckett, în *Așteptîndu-l pe Godot* . . . nu se așteaptă. Nu există o grație acordată și una tăgăduită. Poate, doar o promisiune a afirmării lor. Dar o promisiune atît de vagă, atît de incertă, încît niciodată nu se va ști cui le sînt ele date. Lui Vladimir? Lui Estragon? Poate lui Pozzo omniscientul sau lui Pozzo orbul? Poate lui Lucky?

Nu există destin uman, vrea să afirme Beckett. Și dacă există, el este, la nivelul individului, confuz. Pentru mîine, constată Estragon, trebuie să aducem « o funie ca lumea ». Joc al traducerii, această « funie ca lumea » semnifică mai mult decît pare a semnifica. Lumea este așa cum este. Și tiranică și tolerantă. Blîndă și dură. Înțelegătoare sau opacă. Iar individul este ca ea. Blînd și dur. Tiran sau tiranizat. Mecanismul pare de o claritate *extremă:* individul se comportă după situație. Supus terorii este sclav. Terorizînd devine, este stăpîn.

Abia aici își face loc « morala » fabulei beckettiene. Morală deloc confuză, morală necesară, pentru că, oricum am întoarce-o, teatrul lui Beckett este fabulă. Și o fabulă are « morala » întotdeauna clară. Chiar dacă lumea, chiar dacă indivizii nu învață niciodată nimic.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

« De fapt, — întreabă, pentru Estragon, Vladimir, — ce trebuie să facă? » Iar Pozzo, neajutoratul, tăgăduitul acum Pozzo răspunde: « Să tragă mai întîi de funie, cu grijă fireşte, să nu-l sugrume. De obicei, asta-l face să se mişte. Dacă nu, să-i tragă cîteva picioare, mai jos de pîntece şi în obraz, pe cît se poate. » Este vorba, fireşte, de « sclavul » Lucky, de « stăpînul » Lucky, de hamalul geamantanelor cu nisip Lucky, de incoerent-aparentul şi coerent-haoticul în discurs Lucky. De Godot cu alte cuvinte. De cel pe lîngă care trecem în fiecare zi, de cel care sîntem în fiecare zi, de cel pe care-l uităm în fiecare zi.

« Sigur că sînt Pozzo », afirmă cu sublimă uitare Pozzo. « Acelaşi de ieri? » întreabă Vladimir. « De ieri? » se miră Pozzo. « Nu-mi amintesc să fi întîlnit pe cineva ieri. Dar mîine n-o să-mi amintesc că am întîlnit pe cineva astăzi. Nu te baza deci pe mine, dacă vrei să te informezi. Şi-acum, ajunge. Drepţi! ». Cum poate fi sigur Pozzo că este Pozzo? Şi de ce « orbul » Pozzo nu se comportă altfel atunci cînd « vede » situaţia, decît văzătorul Pozzo?

Pentru că el însuşi este Godot. Ca şi Lucky, ce trebuie dus la tîrgul Mîntuitorului. Ca şi Vladimir sau Estragon. Godot nu mai vine pentru că este. Ori pentru că a fost întotdeauna şi niciodată. Pentru că fiind n-a fost.

Nu există graţie acordată şi graţie tăgăduită. Sau există deodată. Stăpînul devenit sluga slugii, terorizatul terorizînd şi fiind terorizat de teroare, cerşetorul impunînd cantitatea darului cerşit, dictatorul bolnav cerşind mila celor ce-i aşteaptă alienantele decizii sînt semnele confuziei. Între acordat şi tăgăduit. Între dat şi cedat.

Teatrul lui Beckett este un teatru al derizoriului. Nu oricare derizoriu. Nu doar al tranziţiei fără finalitate. Pentru că o teleologie este conţinută. Ca « morală ». Fabula va exprima tot timpul, fără să fie confuză, confuzia. Acea « umbră » dintre « esenţă şi existenţă », dintre « demenţă şi raţiune », cum o poetizează alt concetăţean al lui Beckett în « lumea umbrelor ». Dar morala este clară: lumea nu învaţă nimic. Din propriile-i greşeli, din propriile-i reuşite. Din grandoarea şi mizeria ei. Din autoflagelarea ei masochistă. Pozzo are dreptate: « ... Şi acum, ajunge. Drepţi! ». Dar pentru ce?

Nu, Beckett nu protestează, Beckett nu contestă. Doar constată. Bun ori rău, Godot nu mai vine. Nu are de ce, întrucît venind — şi a venit! — nu a rezolvat nimic. Nu trebuie să-l mai aşteptăm pe Godot. Godot este, a fost, va fi. Dar n-o să-l ştim niciodată. Morala este individualistă şi crudă. Fiecare pentru sine, pentru că fiecare este Godot. Mîntuitorul recunoscut şi uitat. Învingătorul care a pierdut şi învinsul cîştigător. Ordonînd fiecare o lume ce ne aparţine şi ne este refuzată după cum reiese din cuvintele « gînditorului » Lucky.

Beckett are dreptate cu « morala » lui. Numai învăţîndu-se pe sine, umanizîndu-se, omul se mîntuieşte. Dacă poate. Discursul lui Vladimir, spre final, este probatoriu: « Să fi dormit eu, pe cînd ceilalţi sufereau? Şi în clipa asta, dorm? Mîine, cînd am să cred că mă trezesc, ce-am să spun despre ziua de azi? Că împreună cu Estragon, prietenul meu, aici, în locul ăsta, l-am aşteptat pe Godot pînă s-a făcut noapte? Că Pozzo a trecut cu sluga lui, şi că ne-a vorbit? Sigur. Dar ce-o să fie adevărat din toate astea? (...) Călare pe un mormînt şi naştere grea. Din fundul gropii, visător, groparul pune lanţuri şi cătuşe. Avem timp să îmbătrînim. Văzduhul e plin de ţipetele noastre. Dar obişnuinţa e o mare surdină ... »

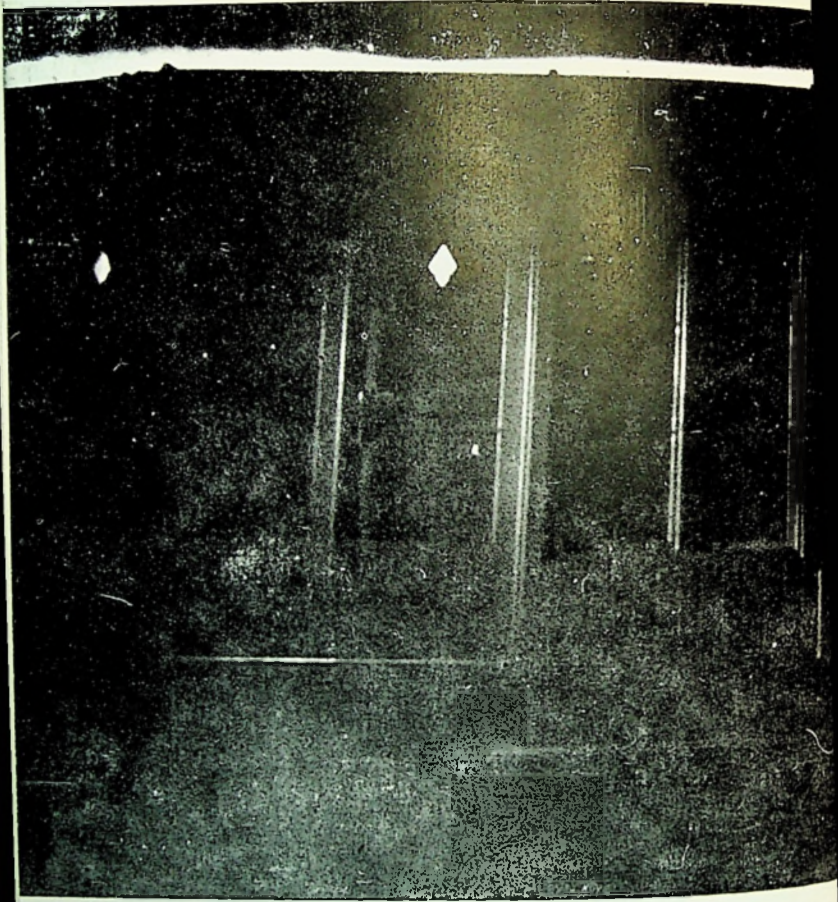
Este fără speranţă acest derizoriu al obişnuinţei? Este această amnezie, acest somn născător de monştri, fără trezire? « Saltă-ţi pantalonii » îi strigă Vladimir lui Estragon. « O-ntindem? » se întreabă tot el. « Hai » spune coechipierul. *Dar nu se mişcă din loc.*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

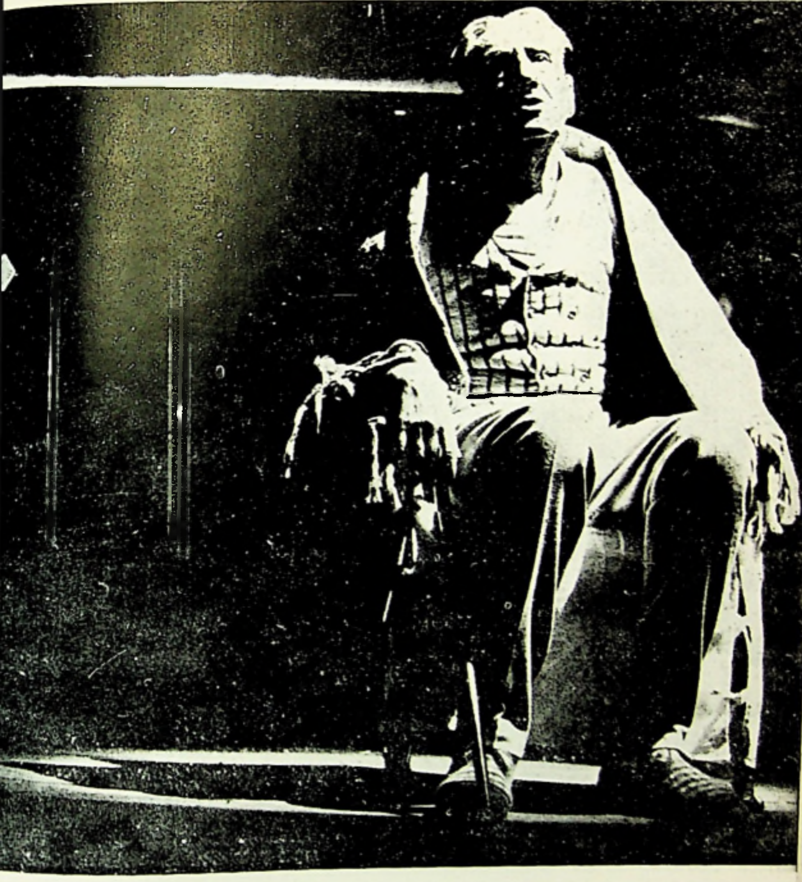
INTERFERENȚE

ÎN ARIA TEATRULUI MODERN

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România



Imagini din spectacolul *Livada cu vişini*, regia Lucian Pintilie, scenografia Paul Bortnovski, la „Teatrul Bulandra", din Bucureşti, stagiunea 1967 — 1968

◀◀ Clody Berthola (Ranevskaia)

▲ Nicolae Secăreanu (Firs)

◀ Clody Berthola şi Petre Gheorghiu (Lopahin)

Clody Berthola, Nicolae Secăreanu şi Ion Besoiu (Iaşa) ▶

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

LUCIAN PINTILIE

Un arc al surîsului
CEHOV—BECKETT

Titlul transparent al *Livezii cu vișini* este de fapt *O, ce zile frumoase !;* este istoria deci a unei agonii lipsite de atrocitate, a unei agonii idilice, inconștiente și iresponsabile, este mai precis istoria unui mod de a muri, a unuia din modurile posibile. Există agonii înfricoșătoare, altele lente, muzicale, dulci, plăcute în măsluirea lor perfectă. Cantitatea de suferință înseamnă, conform unei vechi ecuații, știute și răsștiute, cantitatea de luciditate echivalentă. (Personal, cred azi că e vorba de un anume tip de luciditate, crispată, orgolioasă — pentru că într-o aspirație mai înaltă a conceptului, *luciditate* înseamnă seninătate, tot ca la Beckett; dar această identificare se petrece la o foarte de sus spirală a contemplării). În mod obișnuit însă nimeni nu privește soarele fix în ochi, există o tehnică a agoniei, o savantă tehnică de lumini care disimulează atrocitățile, definitivele, sticloasele prăpăstii și transformă moartea într-un vis cu sonorități de « boîte à musique ». Agoniile au întotdeauna ceva macabru și idilic din pricina morfinei. *Inconștiența poate fi o asemenea morfină.*

Inconștiența-morfină este tema spectacolului meu. Liubov Andreevna se scufundă în nisip împrăștiind surîsuri, dar în ochii ei strălucește morfina.

Scufundarea în nisip încetează de a fi un fapt real. Reală este contemplarea acelui timp mitologic, timp paradisiac, timp de aur — copilăria, « Copilăria mea, puritatea mea », exclamă ea lunecînd în nisip. Deasupra trupului ei lent înghițit, se aude muzica sferelor și există o duioșie a obiectelor

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

și spațiilor, pentru că totul poartă rezonanța morfinei, în timp ce nisipul îi cuprinde buzele. Acesta este evident un mod de a muri, un mod banal, foarte omenesc, de altfel foarte larg răspîndit.

Cîți oameni au tăria de a alege o agonie atroce și lucidă? Și de ce ar alege-o?

Cînd este o ființă omenească, mai mult decît în preajma morții, înconjurată de minciună și cînd aspiră mai mult spre ea? Această inconștiență — morfină, ca o rație *vitală* — în timp de calamitate — se află egal distribuită la toate personajele (cu o singură excepție, a lui Lopahin, care-și plătește însă luciditatea cu cea mai amară înfrîngere — victoria searbădă, fără gust, ca în poezia lui Ritsos *Învingătorul.)*

De fapt toți delirează. Ideologic sau sentimental. Delirurile sînt liniștite sau violent fanatice. Delirurile lui Gaev sînt liniștite și senine, cele ale lui Trofimov, acest fanatic castrat, de o imensă bunătate paralizantă, sînt violente, agresive, dar flagelarea lui nu sfîrtecă dureros, ci înfioară plăcut ca în anecdote. El este un Robespierre fără adversari, un Robespierre care explică revoluția lui Bourvil și Funès: « *Unde sînt orașele? Unde sînt bibliotecile?* » — răcnește el feroce într-un amurg, splendid de altfel, spre acești boieri inconștienți de porțelan. Iar acești boieri au toți un sentiment de culpabilitate la fel de plăcut ca sentimentul provocat de apusul soarelui. Rămas singur cu iubita lui o masacrează cu sloganuri, expresie egală a inconștienței și ingenuității lui, iar ea, culmea, are o înaltă excitație erotic-ideologică. Este, trebuie să recunoaștem, una din formele cele mai alienante ale inconștienței, această inconștiență a discipolului, a Aniei, dulcei, prostuței de Ania, inconștiență prelungind-o amplificat pe cea a profetului năuc, și care în fond, refuzîndu-se șoaptelor ademenitoare ale *trecutului*, se abandonează unui alt drog, unui timp și mai idilic și mai desăvîrșit mitologic și ireal: viitorul. « Vom citi în serile de toamnă multe, multe cărți și în fața noastră se va deschide o lume nouă, o lume minunată ». Ca în Beckett toate personajele balansează între aceste două timpuri ireale, mitologice — trecutul și viitorul, care prin contemplare prelungită se echivalează. Nimeni nu semnifică noul în piesă, Trofimov nu este Nil, Cehov nu judecă personajele piesei în perspectiva unor criterii care pot aparține unuia sau altuia din eroii dramei. Criteriile sînt undeva în afară. Inconștiența e generală și toate nuanțele delirului există în această istorie a agoniei, pînă la cele violente de vodevil (delirul lingvistic al lui Epihodov, delirul bovaric al Duniașei, delirul ludic carnavalesc al Charlottei) toate deci, repet, pînă la cele violente de vodevil — dar repet cu extremă prudență PÎNĂ LA . . .

Cehov a intitulat această piesă « comedie » și cuvîntul acesta a început o viață a lui proprie, distrugătoare de sensuri, semănătoare de confuzii.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

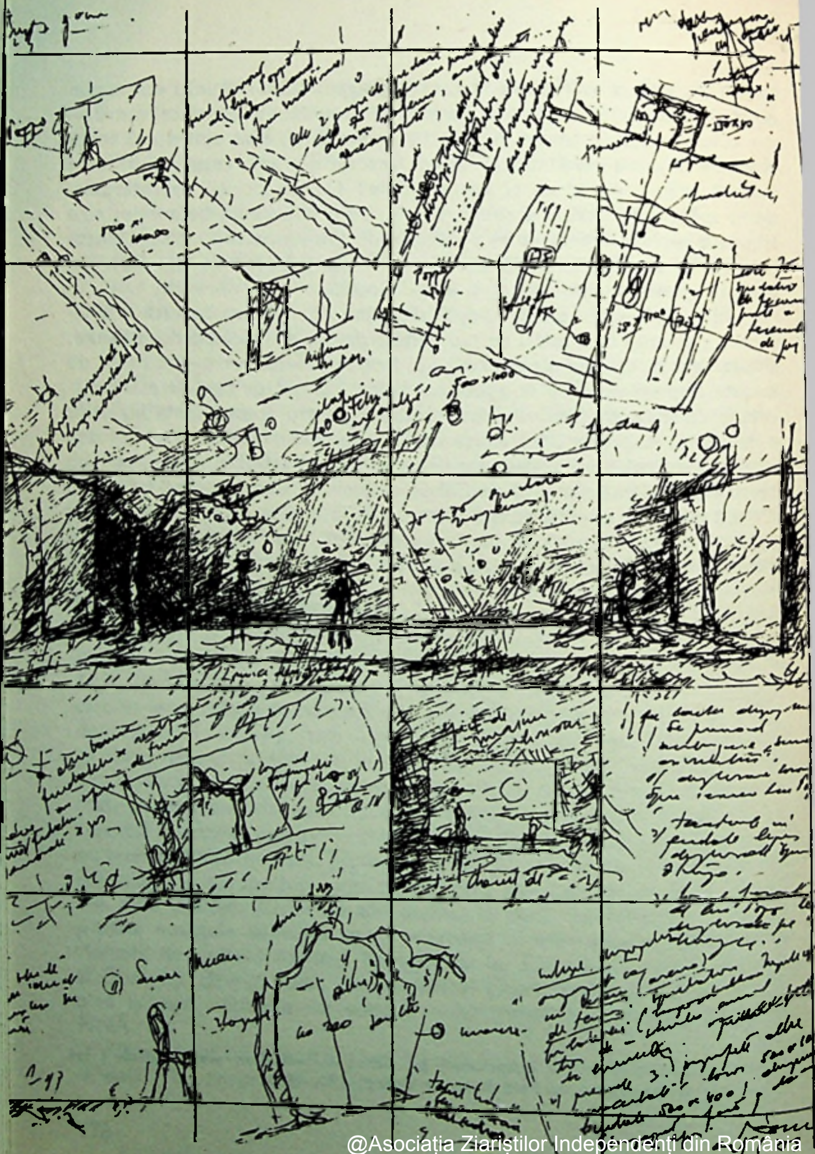
Un cuvînt care a scăpat din matcă. Distrugător ca un animal scăpat din cușcă. Spectacolul inconștienței omenești este evident un spectacol comic — dar cine nu este însemnat de această inconștiență, cine dintre noi poate pretinde că nu a cerșit măcar o dată această morfină, ceață tandră care tulbură plăcut obiectele și sentimentele? De pe poziții necruțătoare, dure, spectacolul acesta e comic, stupid, de o fără limită bufonerie; cine își poate lua însă libertatea de a judeca necruțător această lume care lunecă în nisip cu ochii înlăcrămați de imaginile copilăriei sau de alte fantasme care colorează lunga așteptare a lui Godot.

Cîțiva ani în urmă poate mi-aș fi bătut joc din plin de această « lunecare ». Dar cred că o astfel de radicalitate devine mai ridicolă decît banala, blînda agonie. Comedia pe care o voi face în această piesă — și anunț pe această cale pe amatorii de spectacol bufon, ilariant de cele de mai jos — este o comedie în care va exista tandrețe pentru această lentă înghițire a nisipului, sugestia unei solidarități. Peste orice agonie — atroce sau idilică — se înalță un același arc limpede și abstract al surîsului, iar sub acest arc îi aflăm împreună pe Cehov și Beckett. Cam așa simt eu astăzi. Cu atît mai mult cu cît și pentru mine copilăria și viitorul sînt două timpuri perfect ireale, de tipul *O, ce zile frumoase !*. Îmi doresc bineînțeles să rămîn obiectiv și să găsesc exact măsura acestei comedii stranii, magice.

(*Contemporanul* — 3 noiembrie 1967)

Așteptîndu-l pe Godot **în viziunea scenografică a lui Paul Bortnovski (pp. 180, 183)**

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

PAUL BORTNOVSKI

Spații paralele:
IONESCO – BECKETT

Cînd, în iarna anului '79, am început lucrul la mult așteptatul *Godot* pentru Teatrul Național, mă întorceam de fapt pe un teritoriu în care, cu aproape două decenii în urmă, trăisem substanțiale și tulburătoare experiențe artistice. Acel teritoriu minat, al incertitudinilor și neliniștilor existențiale, pe care teatrul absurdului, cu optica sa insolită, cu derutantele sale alunecări și paradoxuri îl adusese sub lumina reflectoarelor. *Regele moare*, căci de el este mai ales vorba, poem al singurătății, tragedia absurdității condiției umane, a fost materia primă a unei aventuri artistice care, aș zice, a marcat efectiv o etapă în evoluția gîndirii mele teatrale.

Alcătuirile pe care le-am ridicat atunci, la începutul anilor '60, pe excelenta scenă (italiană) a Sălii Comedia își propuneau să slujească acest extraordinar text dramatic, exprimîndu-l în special ca stare: ca stare fundamentală unică, cît și ca sistem diacronic de stări izvorîte din jocul strălucitor și sfîșietor al discursului său. În proiectul propus și înfăptuit, pătratul aproape vid al platoului scenei (nimic altceva decît o pardoseală de marmură de un gri nedefinit și, ca o insulă, platforma, tot de marmură, a tronului, cu cîteva trepte ciobite) era înconjurat pe cele trei laturi ale scenei, pe toată înălțimea lor, de imense fotografii care, definind pereții și plafonul palatului, instituiau o imagerie dominatoare, măreață, apoteotică. Amestec nedefinit, haotic de imagini, frînturi de arhitectură și pictură barocă, statui cu detalii carnale, reproduceri de artă academică grandilocventă de sfîrșit de secol, imagini « de actualitate » cu orgolioase-desuete înfăptuiri tehnice ale veacului trecut, bucăți indescifrabile din ziare etc. . . . întrucîtva un fel de eșantionaj, de listă abreviată a vanităților regale . . . poate nimic altceva decît proiecția microfilmelor de care muribundul Béranger nu voia să se despartă, ținîndu-le strîns în mîna sa chircită. Aceste fotomontaje alb-negru, atîrnînd din înaltul turnului scenei aveau ceva din aerul fastuos și virtuozitatea frescelor unei « Judecăți de apoi » baroce, dar respirînd în compunerea lor dezordine, neglijență, cu zone clare și zone confuze, cu supraimpresionări și imagini greșite sau repetate, asocieri

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

bizare, ambiguități determinate de obsesii sau de festele unei memorii înșelătoare. Totul perceptibil în genere în lumina crepusculară de clarobscur ce domină spectacolul, sau, uneori, pentru o clipă, în străfulgerări de lumină catastrofică. Deliberata precaritate tehnică a decorului, fotografiile imense lipite pe simple pînze negre, nerigide, cu tendințe de exfoliere și ulcerare, suspendate ca niște coji în vidul scenei, cele cîteva șiruri de lacrimi de cristal curgînd din invizibile, fastuoase lustre delabrate, pînze de păianjen agățate de țevile ce străbat înaltul scenei și coboară la radiatoarele unei instalații de calorifer de mult înghețate — minau surd de la început înșelătoarea măreție fastuoasă, făcînd ca spectatorii să descopere treptat semnele decrepitudinii și prefigurarea prăbușirii inexorabile. Pe zbuciumul agonic al lui Béranger, pe sunetul amplificat pînă la exasperare al bătăilor inimii începea degringolada catastrofică, se prăbușeau zone întregi din decor, creînd goluri care se deschideau spre întunericul inexistenței și ajungînd, treptat, pe măsura apropierii morții, ca toate aceste imagini, vestigii ale realului, să se resoarbă, să dispară în întuneric.

În acest răstimp, regele, rînd pe rînd abandonat de personajele din scenă și rămas singur, așezat pe jerpelitul său balansoar Thonet — tronul său derizoriu — înceta să mai lupte. Planșeul de marmură, în care apăruseră fisuri amenințătoare, se îndepărta într-o mișcare lentă, parcă tectonică, în cele trei direcții, purtînd frînturi din treptele tronului care ultim, ca o insulă plutitoare, va fi absorbit apoi și el în hăul arièrescenei.

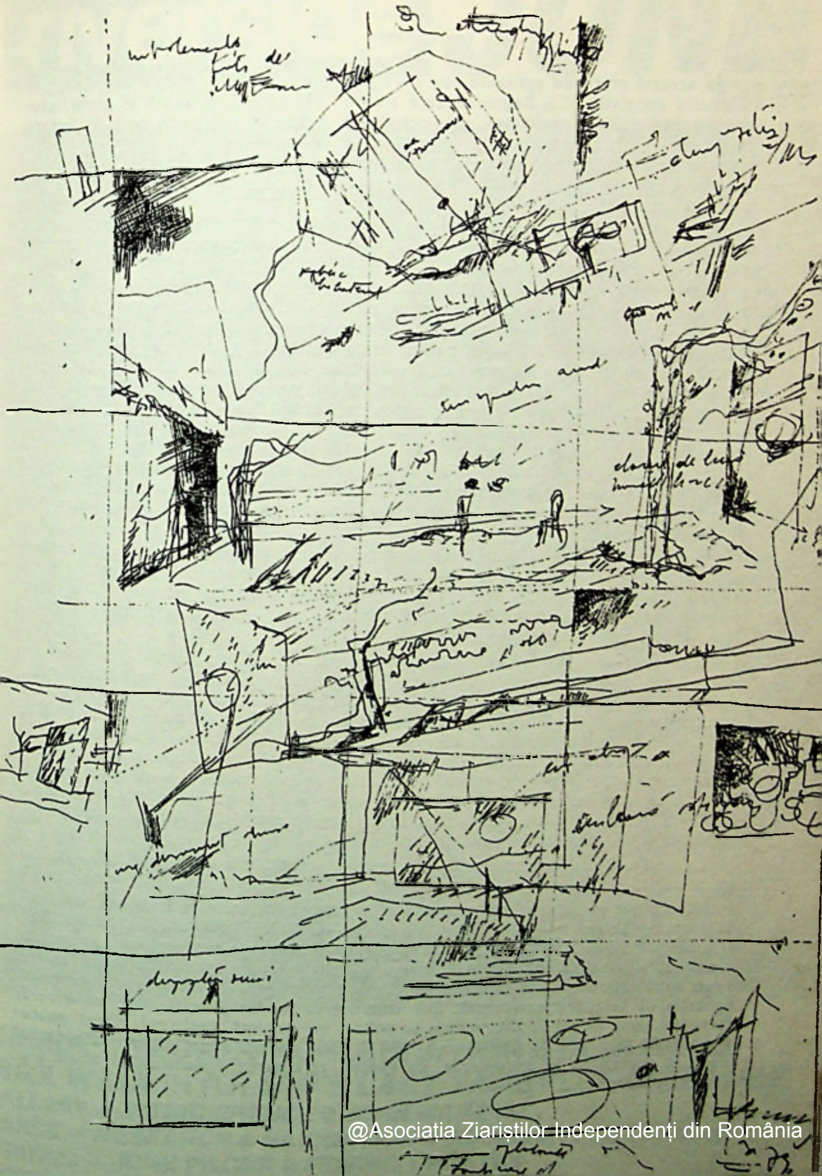
Am insistat asupra acestui patetic scenariu vizual care mi se părea de o deosebită adecvare, pentru a pune în evidență cît de diferit era, pentru o problematică asemănătoare, universul scenic cerut de Samuel Beckett în *Așteptîndu-l pe Godot*. Mi se pare că din apropierea ultimelor momente ale Regelui, din apropierea acceptării ideii morții și totodată a denudării teatrului de emfază vizuală și spectaculos începe teritoriul genial și misterios al lui *Godot*. Este evident vorba de diferențe profunde de substanță între aceste două imense poetice drame ale absurdului condiției umane.

La un prim nivel de lectură aș zice, poate glumind, dacă se poate glumi cu lucruri atît de mari, că este vorba de o diferență temperamentală între acești muribunzi.

La un alt nivel, mai profund, cred că este o totală deosebire între destinele lor: Regele — izbăvit dar fără speranță, Gogo și Didi — mînați de speranță, dar fără șansă de izbăvire. Proiectați pe aceeași vacuitate cosmică, pe aceeași exasperantă solitudine, supuși acelorași indecizii sfîșietoare, cloșarzii lui Beckett sînt ființe care, pe drumul agoniei lor, nu trăiesc zbuciumul-apocaliptic al lui Béranger, nu străbat exaltări apoteotice și nici spaimele prăbușirii. Nu sînt bîntuiți de amintiri, de imagini ale mărețiilor și frumuseților vieții — aceasta poate și din cauza ratării lor, a condiției lor sociale. Ei nu au orgolii, vulgaritatea lor este absorbită — absolvită de imensa lor inocență, zbaterile lor sînt surde, estompate, intensitatea disperării lor este dublată de paradoxala persistentă a unei speranțe difuze, fără de sfîrșit.

Distanțați de pasiuni, Vladimir și Estragon, cuprinși de o « imensă oboseală », trăiesc cumva în afara timpului, într-o cumplită lume fără evenimente. Trecerea timpului peste această lume, dacă are uneori alunecări sau ritmuri anarhice, ca și la Eugen Ionesco, nu face decît să acuze nemișcarea. Cele două zile, cu simetriile și asimetriile lor, sînt un eșantion, un episod din șirul lor nesfîrșit, « drumul » desemnat de Beckett, locul pe scenă este o frîntură din calea, și ea fără de sfîrșit, pe care ei nu vor fi în stare să înainteze. În fapt, un spațiu contractat, concentrat, încremenit.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

În această stare de agregare sau de dezagregare nu este nevoie de nimic din arsenalul imagistic al « Regelui » care moare. Vacuitatea, prezentă şi acolo, asediind prin întuneric realitatea, este aci difuză, prezentă în fiecare gest, în fiecare semn. Este nevoie de puţin, de cît mai puţin.

Aceasta nu înseamnă, din punct de vedere scenografic, renunţarea la expresie, acceptarea indiferenţei plastice specifice rutinei recitalului de actor, ci înseamnă concentrarea maximă a materialului expresiv.

Spectacolul a fost pus în scenă în sala « Atelier » a Teatrului Naţional, într-un spaţiu neformalizat, nearhitecturizat, cu prezenţa inevitabilă a unui gril general cu întregul său inventar tehnic.

Dezghiocată din cutia scenei italiene, în care însuşi Beckett îşi văzuse piesa scriind-o, suprafaţa de joc îndeamnă la relaţii noi, directe, construcţii mentale noi. Un dreptunghi de pînză gri zvîrlită nepăsător pe podeaua sălii, spectatori pe bănci, pe cele două laturi lungi, două pînze gri atîrnate paralel cu laturile scurte ale dreptunghiului prin care se intră şi se iese. Sub cearşaful de pe podea, care nu se voia nimic decît marcare a unui spaţiu magic de joc, vagi pulsaţii ale solului, coline în pantă lină, ce se pierd în suprafaţa orizontală — întrucîtva amintind de universul formal al lui Noguchi —, cea mai înaltă, de cîteva palme, menite să creeze raporturi expresive şi puncte de sprijin pentru actori. Printre coline, sub pînză, aruncate, mici bucăţi de polistiren expandat, posibile urme patetice ale unui grohotiş cosmic. Sub lumina cîtorva reflectoare orizontale, acest spaţiu de joc, acoperit cu pînza-giulgiu, capătă ceva din misterul şi deznădejdea peisajului lunar, care este un fel de mostră de peisaj « de dincolo ».

În acest spaţiu aflat la limita vacuităţii totale, copacul. Siluetă exasperată, arbore al lui Iuda, nu-l credem o bună bucată de timp decît semn al împietririi şi al morţii. El poartă însă în sine miracolul speranţei, apariţia neaşteptată a celor cîteva plăpînde frunze fiind, după mine, tot atît de importantă ca şi apariţia copilului înger, copilul mesager al lui Godot.

Accesorii, — singurele, cele purtate de Lucky, între care, notabil, scaunul lui Pozzo, din nou un Thonet din prima ediţie vieneză, care, aproape imaterial, aproape semn, a căpătat, ca şi balansoarul lui Béranger, o tentă de atemporalitate poetică, scaun care va fi aşezat, dominator, pe vîrful celei mai înalte coline.

Deasupra, cerul. Poate concesie anecdotică dacă era realizat în scena italiană, aici el este proiectat în cîteva momente de lirism patetic, peste tot, peste obiecte, peste pereţi şi grilul tehnic, peste spectatori: nepăsător miracol elementar, imperfect, în spiritul puţinătăţii şi golirii ce stăpîneşte întregul. Şi undeva, în spatele uneia din pînze, luna. Un disc luminos, ridicîndu-se anarhic, cînd încet, cînd precipitat, pe o traiectorie imprevizibilă.

Cam atît. Totul contaminat de tăcere, de o reţinere de la artificiu, de la spectaculos.

Sub lumina reflectoarelor, care uneori orbesc sau solarizează imaginea, admirabilii actori Estragon — Moraru şi Vladimir — Dinică, întreprind cu imens har şi tristeţe clovnescă nesfîrşita aşteptare a izbăvirii. Faţă de exasperanta monotonie a existenţei lor agonice, Pozzo — Sticlaru şi Lucky — Gonţa apar disturbator, interpreţi excelenţi purtători ai unui mesaj haotic şi enigmatic, mărind prin contrast senzaţia de stagnare exasperată. Sub conducerea lui Grigore Gonţa, cu o rară fervoare, timp de ani de zile, aceştia au polizat un proiect regizoral iniţial poate remarcabil, dar care nu dispreţuia artificiul. Este, pentru mine, o efectivă bucurie de a fi contribuit la apropierea de esenţe, la crearea dimensiunilor finale ale acestui *Godot*.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

riverside
RIVERSIDE STUDIOS MONTHLY NEWSLETTER
JUNE
FREE

MAX WALL IN KRAPP'S LAST TAPE

SAMUEL BECKETT CELEBRATION DOUBLE BILL
MAX WALL IN ***KRAPP'S LAST TAPE*** PLUS ***ENDGAME***
GALLERY — ***INTERFERENCE*** ● **JOHN WILKINS**
DANCE — ***RESEARCH & NAVIGATION*** ● **ROSEMARY BUTCHER**
WRITING — **JOHN PILGER** ● **FEMINIST POETRY**
JAZZ ● KIDS SHOWS ● WORKSHOPS ● CLASSES ● BOOKSHOP ● BAR ● RESTAURANT ●

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

VALENTIN SILVESTRU

Paradoxul tragi-comic

Sînt îndemnat să vizionez *Aşteptîndu-l pe Godot*, la « Théâtre de Babylone », piesă care face senzaţie la Paris de trei ani. E scrisă de un irlandez, Samuel Beckett. Sala e neprietenoasă, pauperă, scena mică; public puţin. Senzaţia e nelămurită; actorii sînt admirabili prin firesc şi maliţie, dar lucrarea e tragică. Acţiune nu e, ba chiar pare că autorul evită să sugereze mişcarea. Conversaţiile prelungite interesează; de la un moment dat însă obosesc. Lucien Raimbourg şi Pierre Latour, doi vagabonzi, « clochards », aşa cum îi întîlneşti pe cheiurile Senei, pe poduri, în scuaruri şi parcuri, sînt neliniştiţi şi apatici, flecari şi introvertiţi, realizînd compoziţii de o naturaleţe încîntătoare. Albert Rémy şi Jean Martin, stăpînul şi sluga sa — pe care o mînă cu biciul — sînt atît de meticuloşi şi expresivi încît le percepi mai fiecare gest. Ei reprezintă şocul care sparge monotonia dialogurilor susţinute de vagabonzii aflaţi pe un teren rond, pustiu, străjuit de un pomişor eliptic, cu doar cîteva frunze aurii. Personajele au maximă generalitate, încărcate fiind de omenie, de disperare, bravînd disperarea, alungînd-o cu zeflemele, lăsîndu-se covîrşiţi de ea. Dar cred că nu textul le dă atîta bogăţie, cît regizorul, Roger Blin, care-i conduce cu metronomul, într-o rigoare a desfăşurării ce impune şi cu o stăruinţă pe efectul tragicomic ce captivează.

Voi scrie în cartea mea *Teatrul Naţional « I. L. Caragiale » la Paris* (1956), — după notele din jurnalul personal — că unii din artiştii români cu care am asistat la spectacol s-ar arătat rezervaţi — ca şi colegi de-ai lor francezi. Piesa mi s-a părut atrăgătoare, stranie, cu măduvă filozofică. Godot, personajul care nu apare, e cel ce hotărăşte destinul oamenilor din scenă. Dacă ar sosi la întîlnire, i-ar face fericiţi. Dar ei îl aşteaptă în zadar, două acte, incapabili să părăsească locul pustiu unde se află. Unul din ei va încerca să se sinucidă. Amîndoi sînt apăsaţi de o viziune sumbră. În primul act mi se părea că scriitorul crede în posibilitatea realizării acelei aspiraţii spre fericire şi-l condamnă pe sălbaticii stăpîni de suflete ce-şi înjosesc, în mod absurd, servitorii. În al doilea act, impresia mi se spulbera: Beckett voia să convingă că oamenii nu pot cunoaşte adevărul şi nu pot dobîndi fericirea, nu au niciodată teren sigur sub picioare, de aceea nici nu pot acţiona. Slugile sînt condamnate de soartă să fie veşnic legate de stăpîn. Li se oferea personajelor, reduse la neputinţă, exasperate, trăind într-un univers fantomatic, soluţia sinuciderii — pe care o întîrzie numai o nădejde iluzorie.

După ce am citit piesa — şi altele — şi am văzut o bună parte din scrierile dramatice ale lui Beckett pe scenele româneşti şi străine, la Paris şi la Londra, la Belgrad şi la Helsinki, în Canada şi în Polonia, am căpătat o perspectivă mai cuprinzătoare asupra acestei grandioase opere contemporane, de o netedă singularitate. De alt-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

minteri, în cazul autorului au avut loc multe schimbări de optică, prin ani. Şi nu ştiu dacă e greşit a spune că dramaturgul însuşi şi-a modificat, de-a lungul vremii, unele opinii despre propria sa persoană şi despre scrisul său. E în firea lucrurilor. . . .

E celebru, azi, mai ales ca dramaturg, configurativ pentru ceea ce s-a numit « avangardă » sau « teatrul absurdului ». Dar *Aşteptîndu-l pe Godot* a fost respinsă de toţi editorii şi de toţi directorii de teatru cărora le-a fost prezentată. O scrisese într-o lună; i-a trebuit un an ca s-o vadă jucată.

Totuşi, prima sa piesă nu e aceasta, ci *Eleutheria*, în trei acte, în care scena e împărţită în două: în stînga o familie întreagă discută, îngrijorată, despre soarta fiului, care pare a nu manifesta atracţie pentru vreo activitate practică; în dreapta, tînărul în chestiune, luminat de un reflector, stă în pat. Nu va spune nimic, va rămîne tot timpul nemişcat, iar la sfîrşit se va răsuci cu spatele spre public. « N-a ieşit niciodată din cartoanele sale » spune un biograf despre piesă. Altul pretinde însă că a primit-o chiar de la autor spre lectură, în vederea unei posibile puneri în scenă. In monografia *Beckett* de John Fletcher şi John Spurling, *A study of his plays*, London, ed. Methuen, 1972, excelentă cronologie a carierei scriitorului şi bibliografie, cu studii asupra pieselor *Cuvinte şi muzică*, *Spune Joe*, *Sfîrşit de partidă*, *Du-te-Vino*, *Comedie*, *Cenuşă*, se susţine că piesa n-a fost montată. Dar din *Beckett* de Ludovic Janvier, Paris, Ed. du Seuil, 1979, sau din *Conocer Beckett y su obra* de Aránzazu Usandizaga, ed. La Vanguardia, Barcelona, 1980, reiese că ar fi fost pusă în scenă.

Premiera pariziană a piesei *Aşteptîndu-l pe Godot* s-a datorat, în bună măsură, ataşamentului şi tenacităţii lui Roger Bolin. Avea cam aceeaşi vîrstă ca autorul. Frecventase mişcarea poetică suprarealistă, fusese prieten cu Antonin Artaud şi cu Jean Louis Barrault — căruia îi sprijinise esenţial debutul şi cu care studiase arta pantomimei. În 1949, *Sonata spectrelor*, îl impuse şi ca regizor de avangardă. Tot el asigură şi succesul lui Arthur Adamov. După triumful lui *Godot*, Beckett i-a încredinţat toate piesele sale mari: *Sfîrşit de partidă* (1957), *Ultima bandă* (1960), *Oh les beaux jours* (1963). Acelaşi Blin l-a scos la rampă şi pe Jean Gênet.

E de reţinut că aproximativ în anii 55—75 Beckett şi-a montat de cîteva ori singur textele, în R. F. Germania şi în alte ţări, a scris o piesă pentru televiziune — o comedie cu final sinistru, dar mai serioasă şi mai plină de detalii concrete decît altele, *Toţi cei care cad* — a creat, împreună cu regizorul american Alan Schneider, un film, numit chiar *Film* (prezentat la Veneţia în 1965). Cei care au lucrat cu el pe scenă ori pe platou evocă un om auster, taciturn, dar grijuliu cu amănuntele, deloc aerian, ţinînd foarte mult la respectarea indicaţiilor sale de decor, mişcare, sunet. Walter D. Asmus a păstrat un « Jurnal de repetiţii » la *Godot* montat de Beckett în 1975, la Teatrul Schiller din Berlinul de Vest (fragmente ale « Jurnalului » s-au publicat şi în româneşte, în Caietul Teatrului Naţional din Bucureşti, nr. 50). Ce e notat printre altele? Autorul-regizor îi cere pictorului ca Vladimir să poarte « un pantalon în dungi, care îi vine bine, cu un sacou negru », în schimb Estragon « va purta un pantalon negru, care îi vine bine, cu un sacou în dungi, care îl este prea mare ». Li se explică oarecum sibilinic actorilor de ce aşa şi nu altminteri: « Estragon este pe pămînt, el sugerează piatra. Vladimir, în schimb, este uşor orientat către cer. El sugerează pomul ». Ar mai vrea ca întreaga piesă « să se desfăşoare pe un plan înclinat ». Li se atrage atenţia interpreţilor că « în prima parte este vorba de nepăsarea cerului, o apatie a universului ». Faţă de stupoarea actorilor, regizorul « îşi dă silinţa să fie cît mai clar în explicaţii » şi, la întrebările lor mai terestre, acceptă să definească tema generală a monologului lui Lucky: « Ar fi aceea că există primejdia ca omul să se diminueze pe sine sub un cer indiferent şi pe un pămînt care ar deveni nesigur, primejduit ». După ce am văzut un set de diapozitive — puse la

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

dispoziție cu amabilitate de consilierul literar al Teatrului « Schiller » — mi-am dat seama că Beckett-regizorul preluase, în fapt, misanscena lui Roger Blin, pe care o considerase, de la început, ideală. De asemenea, decorul și, în linii mari, costumele.

Tot Roger Blin a regizat și *Sfîrșit de partidă* (pe care autorul a scris-o timp de doi ani). Reprezentația s-a vădit sesizantă pentru specialiști, mai puțin pentru public. O cercetătoare, Myriam Louzon, i-a consacrat un studiu extrem de minuțios, publicat fragmentar în volumul colectiv *Les voies de la création théâtrale*, 5, CNRS, 1977, examinînd spațiul propus de autor, categoriile scenice ale trăsăturilor fizice, mobilității, vieții vegetative a personajelor, cîteva paradigme esențiale, ritmul, tonurile etc

De-a lungul anilor am încercat să înțeleg mai apropriat această dramaturgie și să-i deslușesc intenționalitățile; mi-am schimbat unele puncte de vedere. Cînd Uniunea Ziariștilor din România a hotărît să prezinte într-un cadru experimental, într-o săliță din sediul ei, din Calea Victoriei, prima piesă beckettiană la noi, *Oh les beaux jours*, tradusă de I. Igiroșianu, jucată de Ana Barcan, cu sprijinul lui Dumitru Onofrei, mi s-a propus să conduc un simpozion-prefață, întrucîtva explicativ, despre « Teatrul modern ». Cu acest prilej, — în care invitații, adică Radu Beligan, Ion Lucian, Amza Pellea și cu mine, am vorbit despre mai multe, — a existat o străduință comună de a semnala și alte aspecte decît cele abordate îndeobște critic, în presa culturală a timpului. Creația marelui irlandez a fost discutată ca un fenomen de anvergură, solicitînd o situare complexă și un conspect filozofic, nu numai estetic. Spectacolul, așezat în perimetrul modest al locului ateatral și dispunînd de un aparat scenic sumar, a fost merituos ca început și propunere. Actrița desfășura un joc bogat, flexibil, săvîrșind interesante treceri prin stări, modulînd cu finețe tonalitățile, valorînd ironia beckettiană, candoarea personajului. Poate că nu se realiza acuitatea tragică, dar ființa aceea chinuită, sfîrșindu-se într-un crepuscul fără măreție, emana o tristețe totuși percutantă și oferea multiple sugestii pentru înțelegerea spiritului lucrării, cam în sensul în care își propusese și esteticianul Theodor W. Adorno să-l explice (*Tentativa de capire Beckett*, în « Caietul Teatrului Piccolo » din Milano — unde și Beckett însuși oferea ,altminteri cu zgîrcenie, un indice hermeneutic, sub titlul *Universul ruinei*).

O a doua reprezentație românească, la Teatrul « Bulandra » (1985), cu Irina Petrescu (regia Mihai Măniuțiu), a căutat un alt fel de impact cu piesa. Chipul frumos, tînăr și tonusul vital al actriței apăreau derutante. Simplitatea căutată a expresiei ducea la o anume monotonie. Se reliefa însă, subtil, ironia beckettiană. Un gest ultim — nerealizat — a coborît dezbaterea la o cotă prea terestră. Rămînea în memorie ingenuitatea femeii, care pierea cu o inconștiență suavă. *Ultima bandă* a fost montată modic la Baia Mare, în 1969, împreună cu piesele *Rîpa albastră* de Leonida Teodorescu și *Curierul de seară* de Romulus Vulpescu.

Cea mai interesantă experiență românească — și de cea mai amplă audiență — a fost, neîndoielnic, aceea a Teatrului Național cu *Așteptîndu-l pe Godot*, în regia lui Grigore Gonța, avîndu-i în distribuție, în rolurile Didi și Gogo, pe Gheorghe Dinică și Marin Moraru. Spectacolului îi lipseau fiorul existențial și reverberațiile semnificante, era însă bine închegat scenic. Punea în lumină sarcasmul piesei. Și torpoarea eroilor — dacă le putem spune așa, căci mai degrabă sînt antieroi, oameni fără identitate, sugerînd inacțiunea ca mod de viață. Cum ceilalți actori aveau maniere diferite de ale primilor, discordanțele stilistice agravîndu-se mereu, nu s-a putut stabili între interpreți vreo relație distinctă, dincolo de cea obligată de meserie. Piesa somează însă la precizie a reacțiilor—și înlănțuirii lor—la gradări studiate și, firește, un anume mister, în a cărui absență peisajul nu-și divulgă formele de relief și nici personajele caracterul dilematic.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Nu puţini critici europeni şi americani şi-au modificat în timp convingerile (şi dubiile) în legătură cu opera lui Beckett. În *Littérature d'aujourd'hui* (Union Générale d'Editions, Paris), Pierre de Boisdeffre se întreabă (în 1958 — şi, din nou, în ediţia revizuită din 1968, Tomul I) dacă « Mai aparţine oare literaturii această operă cu fiecare din cuvintele ei dezarticulate, cu fiecare din frazele ei fără obiect nici cauză, proclamînd cu zgomot că omul e mort şi că nimic şi nimeni, şi mai cu seamă limbajul, nu-i poate veni în ajutor? » Totuşi — zice în continuare istoricul francez, — această operă *există*, deopotrivă paradoxală şi adevărată. E « o carte unică, interminabilă cronică a unei clipe lărgite la dimensiunile eternităţii. » Îi impută autorului « conştiinţa viscerală » a unui corpuscul inteligent, « eul agonizant » într-o lume a abjecţiei şi ignonimiei, unde fiinţele dispar într-un ocean de ordurie, stilul fiind placat pe « conştiinţele informe ». Literatura dramatică e considerată « Antiteatru total », teatru-limită — hotărnicit de o viziune terifică asupra sfîrşitului nostru, — populat de fiinţe infraumane.

Însă în volumul aceluiaşi, *Les écrivains de la nuit ou la littérature change de signe* (Baudelaire, Kierkegaard, Kafka, Gide, T. E. Lawrence, Luc Dietrich, Drieu de la Rochelle, Montherlant, Beckett — Paris, Plon, 1974) observaţiile sînt mult mai nuanţate; unele din cele de mai sus nu mai apar, se ivesc altele noi, de altă factură. Istoricul constată « un ermetism sistematic », stranietate, obscuritate, dar face disocieri interesante între farsă şi tragedie şi analizează, pertinent, fenomenul *real* de derelicţiune — solitudinea, abandonul, existenţa dusă sub semnul aleatorului, abstrasă din contingent, — subordonat unei concepţii pesimiste. Insistă asupra caracterului pascalian al operei beckettiene, citînd aprecierile entuziaste ale lui Jean Anouilh — şi formula acestuia: « Pascal jucat de clovni ». Dar Pascal reprezintă scepticismul raţionalist, anticazuistic, invocarea superiorităţii omului — oricît de slab ar fi, — ca fiinţă gînditoare, situarea pe o înaltă treaptă axiologică, a afectivităţii. Boisdeffre iniţiază apoi şi un examen asupra a ceea ce am putea numi, cu o noţiune frecventată, *actualitatea* (în termeni foarte generali) a acestei dramaturgii, fiind evocată, ca argument, şi consideraţia lui Robe-Grillet că, indiferent de felul cum le-am privi, personajele beckettiene sînt « iremediabil prezente ».

Cunoscutul critic şi teoretician american Eric Bentley s-a arătat reticent — după cea dintîi premieră new-yorkeză cu o piesă de Beckett. Pentru el, Godot nu era un motiv original, i se părea împrumutat din *Mercadet* al lui Balzac (aici, un enigmatic Godeau, care nici el nu apare), iar lipsa de acţiune îl irita. Dacă am reţinut bine, mai văzuse *Oh les beaux, jours*, la Cherry Lane Theatre, în regia lui Alan Schneider, iar la Paris, în acelaşi an, *Krapp sau ultima bandă*, operă, cu muzica românului Marcel Mihalovici (la Théâtre National Populaire) într-un concert-spectacol dirijat de Serge Baudo. (Tot Mihalovici — la invitaţia lui Beckett care-l preţuia — a scris şi partitura pentru scenariul radiofonic *Cascando*, transmis la ORTF, în regia lui Roger Colin, în 1963).

Ulterior, în cartea sa *The life of the drama* (Atheneum, New-York 1965), Eric Bentley afirmă că dramaturgia beckettiană e cu totul nouă, o contribuţie originală la definirea literaturii de după 1950; e adevărat că laitmotivul ei e moartea, dar viaţa e eternă. Godot e « o comedie fără sfîrşit », în substructură avînd « povestea omului care aşteaptă o izbăvire, o rezolvare a problemelor sale ».

Mártin Esslin, Bernard Dort, Siegfried Melchinger, Vivian Mercier — dar şi cîţi alţii — au aşezat autorul şi opera în largi contexte literare, teatrale şi de cultură generală. În 1969, cînd s-a anunţat că scriitorului i s-a decernat Premiul Nobel, Louis Aragon a scris un splendid articol *L-am votat pe Samuel Beckett*, în « Les lettres françaises »: « Un om care a fost propriul său Jules Verne, exploratorul unui spaţiu totdeauna deschis şi, deopotrivă, totdeauna închis, vreau să spun pentru care, în

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

fapt, nimic nu începe și nimic nu sfîrșește. . . Această ființă a negației, și care în același timp scoate numai din realitate călătoriile sale extraordinare, se numește Samuel Beckett. . . Ceea ce dă romanelor sale un caracter incomparabil e faptul că *încep necontenit*. . . .

Vreau să spun că însuși ultimul cuvînt al fiecăruia dintre ele e primul. Că drumul parcurs se naște de unde sfîrșește. Că fiecare frază e, în același timp, debut și încheiere»

Cînd a împlinit 80 de ani, Beckett a fost sărbătorit la Londra, la Riverside Studios — un teatru dintr-o margine a metropolei, amenajat într-o fostă magazie de mărfuri — printr-un spectacol compus din *Sfîrșit de partidă* și *Ultima bandă a lui Krapp*. Se pare că autorul a asistat la premieră și s-a fotografiat cu actorii.

Am văzut, în 1986, acea dublă reprezentație. Krapp era interpretat de Max Wall, într-un decor denudat de amănunte localizatoare și într-o manieră naturalistă. Cheltuia puține gesturi, folosea multe interjecții, construia o imagine a nehotărîrii din nemulțumire continuă față de tot ce găsea în mormanul său de benzi magnetice cu amintiri. Am avut impresia că actorul, un bun meseriaș, caută *banalitatea* exasperantă și refuză orice accentuare dramatică sau umoristică. Această sforțare dădea însă chiar un rezultat banal. Cealaltă lucrare era organizată regizoral mai amplu și zugrăvită scenic cu o pastă mai densă. Ca și în spectacolul trupei franceze care ne-a adus la București aceeași piesă (în 1984), bătrînul Hamm, țintuit în fotoliu, cu ochelarii săi negri, era expresiv în imobilitatea sa dureroasă. Nervos, uscat, ursuz, el ajungea la stări de maximă încordare, sau, dimpotrivă, de pierdere de sine, realizînd senzația enigmatică de *așteptare a ceva ce nu se poate petrece*. Fiul său Clov, cu un contur puternic în agitația-i permanentă, în slugărnicia-i punctată de insolențe și mici revolte pasagere, se înscria ca un factor permanent de contrarietate. Perechea de bătrîni, jucată minor, în efecte comice derizorii, nu avea portanță. Spațiul coercitiv, lumina tulbure, fluieratul agasant al tatălui, iritările necontenite ale protagoniștilor dădeau o ambianță sufocantă.

Ca și în alte spectacole beckettiene izbutite se acorda însemnătate amănuntelor în rostire și comportare, respectîndu-se în mare măsură indicațiile exprese ale dramaturgului. Se poate observa, la lectură, cît de insistent e urmărită de autor *pauza*. Cîtă valoare capătă *tăcerea*. Ce subliniată e *tema corporală*, nu în sensul gestualității — de care vorbesc mereu regizori ca Grotowski sau Eugenio Barba — ci în acela al semnificării prin schimbarea lentă de poziție sau imitarea unui personaj de către altul, ori prin studierea îndelungă de către un interpret al unui detaliu al propriei sale persoane. În *Jurnalul de repetiții*, pe care l-am mai citat, Beckett explică trupei vest-germane, cu care lucra, fiecare monolog, arătînd că e compus din *părți* și *subpărți*, iar fiecare din acestea are *un motiv*, toate reunindu-se într-o *temă generală*. Prin repetarea temelor trebuie creată o *imagine*, — însă fără lungiri și efecte scenice — într-un fel de cadență muzicală (În *Godot*, o *imagine a așteptării*, această așteptare fiind *personajul principal* al piesei). Cînd actorul începe să citească, autorul-regizor îl întrerupe, insistînd ca rostirea să se facă *ritmic*. Cum acela nu prea pare să priceapă, citește el textul, *silabă cu silabă*. Altădată le solicită pauze scurte, dese, « foarte ritmate ». Lămurind una din « temele corporale », el arată, de pildă, că în momentele de așteptare totul trebuie să fie nemișcat și silențios. « Tăcerea amenință să înghită totul ». Apropierea personajului Estragon de Vladimir trebuia să se facă « pas cu pas ». « Fraza — apoi pasul ». Se suie el însuși pe scenă să arate și să rostească. Beckett numește această « temă corporală » *apropiere ritmică* și cere să fie executată, « extrem de precis ». El le mai cere, în general, interpreților, să practice « un joc limpede și clar, nu sterp, nu uscat », deoarece « este un joc pentru a trăi ». Și pretinde ca totul să fie întreprins *cît mai simplu*.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

THEATRE

AMUEL BECKETT'S 80th BIRTHDAY CELEBRATION

A REQUIEM TO LOST JOYS

ne of the legendary 'old men of the theatre' Max Wall plays Krapp in *Krapp's Last Tape* - a fitting tribute to Samuel Beckett's birthday celebrations.

This is a masterpiece of comic acting. It is ard to think of any other actor in the role." - The Guardian, May '86

x Wall, whose extraordinary career has spanned the pre-war music s, the London stage and major film and television roles has often been cribed as one of the funniest men in the world. He has long been ociated with Samuel Beckett and is acclaimed as an interpreter of his s. The role of Krapp in this, one of Beckett's most successful plays, e made Max's in the 1976 production at Greenwich. The *Financial* es said of that production "here is great acting and no mistake. I am vinced that Max Wall might have been born to play the part" and the *y Mail* "I can think of no better artist to convey Samuel Beckett's brief eman requiem to lost joys".

rapp's Last Tape Max plays the ageing writer sitting alone with his e recorder eating bananas and listening to himself as a young man ng about his life ... then he makes his last tape.

production is directed by **Ewan Hooper**, founder Director of the enwich Theatre, who had also had a long association with Max Wall.

DGAME

pp's Last Tape will be partnered by *Endgame*, which also completed evening at the first performance of *Krapp* in England. In it Hamm **lvester Morand)** another of Beckett's old men, plays out the last ses of his life, the Endgame of the title, aided by his servant Clov **(Tony hr)** and his ancient mother **(Isolde Cazelet)** and father **(Maurice ke)**, who have been relegated to the dustbins!

game is directed by **Charlie Hanson** (Riverside's Programme ector) and the design for both productions is by **Henk Schut**.

ursday 5 June-Saturday 5 July 8pm

RAPP'S LAST TAPE

US

NDGAME

MAURICE BLAKE *(NAGG)*, ISOLDE CAZALET *(NELL)*

STOP PRESS

COMING SOON

22 July-10 August

THE DUBLIN GATE THEATRE PRODUCTION OF

I'LL GO ON

from the trilogy ***MOLLOY / MALONE DIES / THE UNNAMABLE*** by **Samuel Beckett**

performed by **Barry McGovern**

plus from New York **(25-27 July)**

MUNA TSENG DANCE PROJECT

Roger Blin scrie că există un *ritm* general infuz în piese, care trebuie însă raportat cu atenție la fiecare personaj. De pildă, acest ritm trebuie să se potrivească neapărat cu respirația lui Hamm, imobil și orb. Dar pentru că Hamm e un cabotin care fabrică fraze, el are trei glasuri, în trei ritmuri și tot atîtea tonalități diferite: vocea normală, vocea unui narator ce relatează istorii, și vocea altui narator, care vorbește pentru a vorbi. Mai are și fraze-refren, care cer un plus de *precizie*, ținînd seama că autorul e zelos cu fiecare *detaliu descriptiv*.

Myriam Louzon, făcînd disecția personajului Hamm, ajunge să examineze repartiția timpurilor verbelor în discursul lui scenic: 15 fraze sînt la perfectul simplu, una la mai mult ca perfect, 13 la imperfect și condițional, 20 la prezent, 3 la subjonctiv, și 21 fără verbe exprimate. Ea conchide, prin această statistică, asupra cantității de « discurs subiectiv » și asupra a ceea ce numește « tentativă de obiectivizare » prin distanțare de faptele evocate.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Sigur, pentru cititorul şi spectatorul obişnuit, şi chiar pentru criticul foiletonist, asemenea analize ce despică firul în patru, dacă nu şi în mai multe secţiuni, sînt oţioase. Totuşi, cum de se preocupă atîţia cercetători serioşi de morfologia, aspectul vizual al scriiturii lui Beckett, muzica frazelor, valorile fonetice ale silabelor, atomizînd textele — după ce alţii le-au urmărit semnificaţiile şi conotaţiile pînă departe, în Biblie? Se studiază natura şi sorgintea numelor proprii, felul cum s-au născut şi ce ar însemna Hamm şi Clov (poate ciocan şi cui), Godot (Dumnezeu?) Mahood, Mat şchiopul, Molloy sau Mollose, MacMann, Pam, Pim, Krim, Kram, Bom, Lemuel, Goff, Yerk, Youdi, Madame Saposcat, cîinele Zoulou, Doamna Pedală, bătrîna Mag, Spiro zis şi Dum (anagrama lui Mud = noroi), Natckybal. L. Janvier *(Pour Samuel Beckett*, Editions de Minuit, 1966) a sesizat preferinţa autorului pentru labiale, între care *M* ar fi o transpunere a murmurului matern, care poate fi auzit în Molloy şi MacMann. O tînără poloneză, Renata Modrzewska, publică două sute de pagini despre *Comunicarea verbală* în piesele beckettiene. O studentă britanică, Elieen Fischer, consacră o teză de doctorat *Discursului în piesa Cenuşă*. Să fie oare expresia unui sibaritism exegetic — cum încerca cineva să ne convingă (în revista « Teatrul », nr. 12/69) ridiculizînd atare preocupări?

Beckett a refuzat îndeobşte să ofere comentarii la piesele sale. Ni se spune că Hugh Kenner, autorul cărţii *Samuel Beckett, A critical Study* (University of California Press, 1961—1968) a stat de vorbă cu scriitorul (în 1958), acesta negînd existenţa, în opera sa, a unui plan ascuns sau a unor chei. La întrebarea: cine e personajul Godot? a răspuns ironic: « Dacă aş fi ştiut, aş fi spus-o în piesă ». A sugerat apoi că suprainterpretarea — care-l supără mai mult decît interpretarea eronată — are la origine două supoziţii principale: aceea că el, scriitorul, înfăţişează în chip necesar o experinţă pe care a avut-o, şi aceea că el scrie pentru a afirma un adevăr de ordin general. Mai mărturisea că ştie foarte puţine lucruri despre rasa de fiinţe literare pe care le numea « oamenii mei ». Iar în alt interviu, exclama, ritos: « Opera mea este o chestiune de *sunete fundamentale* redate cît mai plin cu putinţă şi nu accept răspunderea a nimic altceva ». Ar fi deci aici o sfidare la adresa *sensului* (a profunzimii sensului) şi ca atare la adresa oricărui comentariu de tip hermeneutic, ea, opera, fiind cu deliberare distrugătoare de sensuri şi reprezentînd o tendinţă pură spre literalitate, ca formă a refuzului unui sens transcendent al textului. Autorul articolului cu pricina din revista noastră « Teatrul » ajunge deci la încheierea că e ciudat a se crede că Beckett vrea să spună altceva decît spune efectiv.

În acelaşi timp, oricît s-ar degaja autorul de « răspundere », trebuie să reţinem totuşi şi anumite impulsuri pe care le dă el însuşi, cu toată avariţia destăinuirilor şi repulsia declarată faţă de comentariile extrinseci. În discuţia cu Hugh Kenner, el afirmă că există opere în care pot fi căutate justificări — şi numea, ca pildă, *Ulysses*, dar adăugînd: « Joyce obişnuia să susţină că fiecare silabă din canonul joycean poate fi justificată ». Apoi, de o mare importanţă pentru sensul eleat al filozofiei lui Beckett e invocarea de către el a *aporiei*, la gînditorii antici.

Ca şi în celebra aporie a mişcării expusă de Zenon din Elea, Beckett propune un fel de autotelism al indeciziei, care reprezintă însă o stare umană posibilă în acele momente ale existenţei cînd par să se închidă toate drumurile. Iată începutul romanului său *L'innommable*: « Unde acum? Cînd acum? Ce acum? Fără să mă întreb. O spun eu. Fără s-o gîndesc. A numi acestea întrebări, ipoteze (. . .) Nu-mi voi mai pune întrebări. Crezi doar că te odihneşti, pentru ca să poţi acţiona apoi mai bine, sau fără prejudecăţi, şi iată că în foarte scurt timp eşti în imposibilitate de a mai face ceva. Nu importă cum s-a produs aceasta. A spune aşa, dar fără a şti de ce. Poate că n-am făcut decît să semnalez o veche stare de fapt. Dar n-am făcut nimic. Am aerul că aş vorbi, dar eu nu vorbesc despre mine, nu

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

eu. Cîteva generalități pentru a începe. Cum să fac, ce ar trebui să fac, ce trebuie să fac în situația în care sînt, cum să procedez? Prin pură aporie, sau prin afirmații și negații infirmate pe măsură ce le rostesc, mai devreme sau mai tîrziu? Asta de o manieră generală. E nevoie și de alte ocoluri. Dacă nu, ar însemna să disperi. Dar asta ar însemna să disperi de toate. A observa, înainte de a merge mai departe, înainte , că eu spun aporie, fără să știu ce înseamnă aceasta. Poți fi oare efectic altfel decît fără s-o știi? Nu știu ». (Efecticii sau zetaticii, ori aporeticii, discipolii lui Pyrrhon din Elis, își ziceau astfel pentru că se socoteau căutători de adevăr fără consecințe, urmărind o stare de echilibru psihic prin indiferență față de rezultat, caracteristică scepticilor, n.m.). Și mai departe: « . . . trebuie să continui, nu pot să continui, vreau deci să continui, trebuie să rostesc cuvinte, atît cît se poate. . . ».

Și o declarație concludentă, — pentru explicitare, probabil — într-un interviu vechi din « L'Avant-scène »: « Lucrez cu neputința, cu ignoranța. Nu cred că neputința a fost exploatată în trecut ».

Așadar, aporia. Și neputința ca motiv tragic. Nu cumva de aici ceea ce aș numi *paradoxul tragi-comic* la Beckett, adică tragismul indeciziei și comicitatea incapacității de a decide? Dramatismul inacțiunii și umorul imposibilității de a acționa? Dacă așa ar sta lucrurile, am fi în măsură — ori în drept — a constata că autorul irlandez a descoperit o nouă sursă dramaturgică, de o originalitate absolută, printr-o reacție vehementă față de literatura anterioară și prin identificarea anumitor laturi ale condiției umane pînă la el neexploatate în regim teatral. O reacție de un tip asemănător s-a produs cînd romantismul a adus în scenă personaje din pegra urbană, din subsolurile societății, aceea infuzie de plebeianism care a deconcertat, explozia de patimi, aventuri tenebroase, elanuri populiste. Din punct de vedere tipologic, apariția vagabonzilor lui Gorki, sau ai lui Shaw, ori a dezmoșteniților soartei din piesele lui Sudermann și ale lui Strindberg, strigînd din fund de lume că și ei sînt oameni, a fost de asemeni o reacție violentă față de dramaturgia anterioară. Iată, deci, azi, și un autor (alături de el Ionescu — dar în alt stil — și Adamov) care, după război, respinge nu numai vechile tipuri, ci și retorica, declamația, limbajul înflorit, temporalitatea și spațialitatea bine articulate, concretul istoricizat pînă la facticitate, artificialitatea situațiilor canonizate, logica searbădă, rațiunea triumfătoare în orice condiții, optimismul necondiționat, mișcarea continuă spre un țel statornicit, eroul capabil să învingă, să moară biruitor, să decidă actele mulțimii, să conteste, să poarte torța, să rîdă cu poftă de tot și de toate, să se angreneze în dinamismul social, în înfruntări și confruntări planetare — coordonate pe care *nu le contestă și nu le desfide*, ci cărora doar le *contrapune* o altă umanitate, strînsă în menghina altor condiționări: senectutea (mai toate personajele beckettiene sînt în vîrstă), bătrînețea infirmă, invalidă, pauperă, luptîndu-se pentru supraviețuire. Arătînd frumos — cum e chipul lui Winnie — sau anodin, ori tern, cum e Krapp, urît, criminal,cum e domnul Rooney din *Toți cei care cad* (a aruncat un copil din tren — semn al dezgustătoarei uri bătrînești față de ceea ce e nou și proaspăt). Bătrînețea plictisită, negîndu-l pe Dumnezeul în care a crezut (Hamm din *Sfîrșit de partidă*), trăind halucinant din amintiri dulci și realități mizere (Henry, Ada, Bolton și Holloway în *Cenușă*), pierzîndu-și identitatea, mineralizîndu-se, repetînd pînă la epuizare lucruri odată spuse *(Comedie)*, monologînd, în soliloclul impus de singurătate, de spaima de neant, de tăcerea împînzită cu strigoi.

S-a ivit deci o dramaturgie a marginalizaților. Sînt și ei în drept să dea referințe despre condiția umană contemporană? Paul Surer — și numai el — are impresia că nu, deoarece ar fi vorba, de cele mai multe ori, de « niște mizerabili, niște vaga-

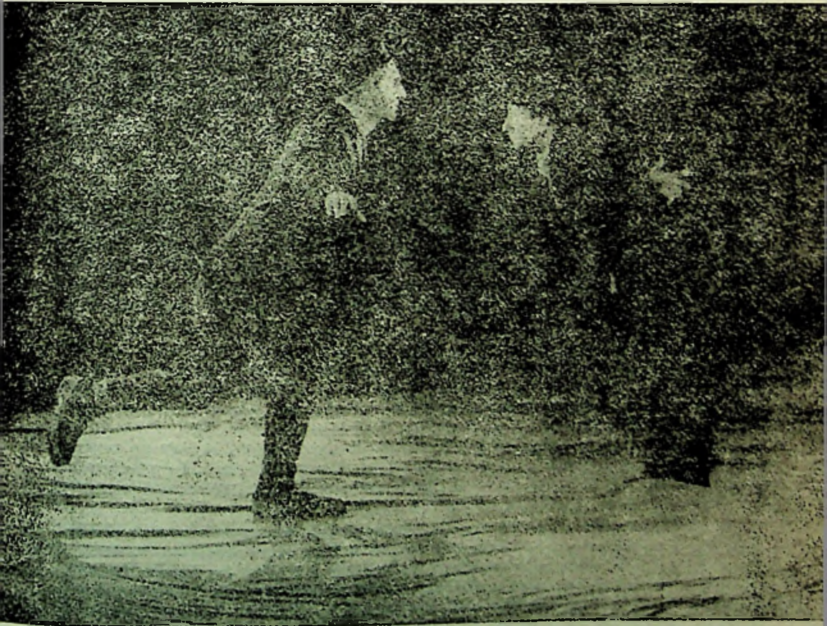
@Asociația Ziariștilor Independenți din România

bonzi, ... simboluri mai mult sau mai puţin lamentabile ale umanităţii suferinde », care uneori « nici nu mai sînt fiinţe umane, ci nişte deşeuri mizerabile, supravieţuitorii vreunei bombe atomice: de pe acum se simte miasma descompunerii » (*Teatrul francez contemporan*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1968).

Dacă însă în fraza de mai nu sus spunem nu « umanităţii », ci « unei umanităţi », parcă ne-am afla mai aproape de adevăr. Nu sînt, desigur, oameni exemplari. Nu pretind a fi urmaţi, nu dau lecţii; reacţia acestei literaturi împotriva celor anterioare e că se dispensează de orice didacticism, fiind expresia unei limite dincolo de

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

care naţiunilor moralei curente li se usucă miezul — şi aceasta e una din slăbiciunile ei, căci etalarea mizeriei umane ca atare reduce sever impactul asupra conştiinţelor, iar lipsa de scop poate deturna rosturile actului creator. Dar aceşti oameni, ca şi aceia din unele piese ale lui Ionescu, Mrožek, Mazilu, Arrabal, Max Aub, Peter Handke, Marin Sorescu, Dino Buzzati, Boris Vian, Harold Pinter, sînt *antimodele*. Tot aşa cum, din concepţie sînt antieroi. Ei pot genera, cred, un alt fel de catharsis teatral, iscat de viziunea coşmarescă asupra unor staze triste ori chiar monstruoase care cer, cu indirecteţe, un alt tip de comprehensiune.



Gheorghe Dinică (Vladimir) şi Marin Moraru (Estragon) în două secvenţe din spectacolul Naţionalului bucureştean cu *Aşteptîndu-l pe Godot* (regia colectivă, coordonator Grigore Gonţa, scenografia Paul Bortnovski)

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Eul se dizolvă aici — susţine un comentator. Existenţa se dezagregă, oamenii duc o viaţă larvară, vegetativă, în abjecţie, se află în pubele, în gunoaie. Foarte neplăcut, dar, vai, e iarăşi o realitate, şi o factură cît se poate de telurică, anti-fantastică. I-am văzut şi eu astfel, în cea mai reală realitate, în străduţele înguste din spatele bulevardului Montparnasse — dormind înfipţi în maldăre de zdrenţe, în roabe — sau sub unul din podurile metroului londonez ieşit la suprafaţă, nu departe de somptuosul Trafalgar Square, înfăşuraţi în ziare, pe asfalt, primind cîte un blid de supă de la Armata Salvării, sau încălzindu-se la focurile aprinse cu gunoaie, pe un maidan cu gunoaie, la o margine a minunatei Rome. Ce gîndesc acele vietăţi, ce visează, în ce cred, ce *aşteaptă ?* Beckett schiţează unele răspunsuri. El nu crede că ei s-au dezintegrat ca fiinţe umane; el socoate că ei şi-au pierdut credinţele purtate cîndva, dar nu vor să renunţe, se agaţă de viaţă, nutresc *o speranţă.* El nu e de părere că ajunşi la un stadiu inferior de existenţă, în locuri sumbre, înfometaţi, înspăimîntaţi, abandonaţi, oamenii devin fiare pentru semeni. Au, pentru salvgardarea insemnelor, amintiri — şi le împărtăşesc. Nutresc — da, uneori în chip absurd — nădejdi. Au rezerve de tandreţe şi afecţiune. Se mai pot *mira.* Nu pot comunica, dar *încearcă.* Li se pare că vieţuiesc într-un univers damnat, dar nu cerşesc milă şi îndurare (există exegeţi serioşi care înclină spre aprecierea *ateismului* nutrit de puritanul Beckett şi izvodit de o viziune, în spectru larg, asupra inechităţii universale). Sînt oameni mărunţi, fără statut social, indeterminaţi, incerţi. În măsura în care suferă de frustrare şi alienare şi au o « luciditate sfîşietoare », observîndu-şi soarta din mediul lor de mizerie atroce, cu o nemiloasă acuitate, punîndu-şi fără încetare întrebări asupra existenţei prezente şi a celei viitoare « respingînd toate înşelătoriile, toate consolările sau iluziile mincinoase » (Paul Surer), înseamnă că au un coeficient înalt de reprezentativitate. Imobilismul lor, inacţiunea vin, pesemne, din faptul că aceste făpturi tarate nu au nici unde să se mai ducă şi nici vreun imbold interior sau exterior să o mai facă.

Coeficientul de reprezentativitate e sporit, în unele cazuri substanţial, de problematica pusă în discuţie de aceşti oameni. Ei vorbesc nu atît despre starea lor precară, — nu se lamentează, nu sporovăiesc despre probleme familiare, particulare, — ci aduc mereu în dezbatere teme de morală, religie, filozofie, într-un apetit continuu de existenţialitate — ca să zic aşa. Îi pasionează lumea. Sînt reprezentativi şi prin *setea de sens al existenţei* şi prin *nevoia de semen,* valori nu expuse ca stare, ci într-o conflictualitate directă sau inefabilă cu atitudini contrarii, ducînd cîteodată — cum se întîmplă, de altfel, în multe familii de oameni bătrîni, sau în odăile comune ale azilurilor — la torturare reciprocă.

În sfîrşit, se petrece în drama beckettiană o ciudată dilatare a timpului sau, dimpotrivă, o condensare a lui, care dau istoriei stricte a personajelor, subiectului, densităţi extraordinare şi proporţii universale. Întîmplările din *Godot*. . . durează, în fapt, două zile. Dar cine încearcă senzaţia că a trecut numai atît? Timpul se scurge încet, foarte încet, la un moment dat pare a se opri. Apoi avem impresia că ne aflăm într-o istorie vastă, cu prelungiri neaşteptate spre trecut şi viitor. Iar finalul proiectează totul spre infinit. Asemenea şi cu spaţiul. Personajele aşteaptă pe un drum de ţară, într-un loc pustiu, — cu doar un arbore stingher. Dar prin sosirea celorlalţi doi şi a copilului, căpătăm senzaţia lărgirii lui considerabile. Iar, de la un moment dat, chiar ideea de spaţiu finit dispare. În *Sfîrşit de partidă* e o încăpere sumbră, fără zi, fără noapte; pe o ferestruică, se vede marea, pe cealaltă pămîntul. Personajele pretind că văd mai mult. Dar, de la o anume clipă încolo, exteriorul dispare; rămîne ca idee de loc exclusiv habitaclul ciudat, demobilat, o geodă gri, strîmtîndu-se, diminuîndu-se: un cavou.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Prin toate cele de mai sus încercăm a defini și unele trăsături ale *dramaticității* specifice.

Evident că dramaturgia beckettiană, ca întreg teatrul absurdului, suferă de unilateralitate. Ca orice creație în primul rînd polemică. Ea cuprinde foarte parțial lumea și se obstinează a cantona într-o anume paradă a ei. Trebuie, probabil, să ne și obișnuim a n-o considera ca o percepție globală a naturii umane și nici ca o soluție artistică liniștitoare — convenabilă, deschizătoare de orizonturi, — dată unor frămîntări acute și chinuitoare ale lumii de azi. Și să fim în dezacord cu absolutizarea unei anume existențe ca universală. Această dramaturgie poate avea însă o contribuție la mobilizarea spiritelor spre examinarea unor centre ale organismului planetar care scăpaseră de sub observație. Gîndirea unei epoci își alege cîteodată făgașuri adînci și precise lăsînd în lateralitate, pentru o vreme, ceea ce pare acelei epoci fără însemnătate, ori superfluu, ori în afara ordinei zilei, cum am zice azi. Nu altfel s-au întîmplat lucrurile în istoria gîndirii. Apariția școlii eleate, ca să luăm un exemplu de contiguitate beckettiană, e consemnată ca o reacție — pe doar cîteva domenii — la filozofia anterioară, în special a școlii pitagoreice și a concepției heraclitiene sau, din alte unghiuri de vedere, o continuare dialectică a acelora. Xenofan din Colofon, Parmenide și Zenon, ambii din Elea, și Melissos din Samos, corifeii școlii eleate din secolele VI—V î.e.n. proclamînd teza existentului unic, nemișcat, continuu și neschimbător, ca și principiul noncontradicției, au deviat, pentru o clipă istorică, preocupările dominante spre cognoscibilitatea exclusiv prin rațiune, aducînd pe prim plan noi episteme. Dar au impus o cercetare de tip rațional asupra existentului și au avut un aport obiectiv considerabil la dezvoltarea dialecticii și la luminarea unor aspecte — pînă atunci neintrate în dezbatere — ale științei logicii.

Evident, cînd ajungem la artă se pune și problema prezenței sau absenței istoriei. Cea mai mare parte a autorilor ziși ai avangardei exprimă nu valori realizate sau realizabile, ci absența lor, prin imposibilitatea de a formula, de a percepe valori acceptabile în numele cărora ar putea lua poziție față de societate. Se spune că sînt, în schimb, sensibilizați de *reificare*. Observația provine, cred, dintr-o teză a lui Georg Lukàcs, și tinde să constate că în dramaturgia luată în discuție predomină punctul de vedere după care oamenii nu mai sînt subiecte, ci obiecte. În mijlocul unui univers ostil, omul se găsește alienat, dezarmat. Nu mai poate face nimic pentru el. După Emile Copferman *(Le théâtre populaire, pourquoi*, ed. François Maspero, Paris, 1965), Beckett, ca și Albee, Robe Grillet, Robert Pingaud ar exprima « absența istoriei » și reificarea, natura și societatea actuală neputîndu-se regăsi în conținutul operei, ci doar, foarte mediat, în forma ei, în stil. Dar nu putem accepta prezența indirectă și, prin reflex, parțială, a istoriei, a convulsiilor sociale, într-o anume situație-limită creată indivizilor? O opinie lucidă, interesantă, formulată de Ileana Berlogea *(Teatrul și societatea contemporană*, București, ed. Meridiane, 1985) mi se pare esențială: « . . . e un pas important făcut de poet către scenă prin înzestrarea obiectelor și a lucrurilor cu sensuri noi, mai bogate, mai ambigui și mai tulburătoare decît cuvîntul. Prezența lucrurilor, obsesia și aglomerarea lor în teatrul « absurd » nu au fost numai echivalentul ideii de « reificare » a existenței umane, ci un imbold dat teatrului de a putea intra în marele concert al artelor cu un arsenal de mijloace proprii menite să-l apropie de procesul de dematerializare a imaginii din arta abstractă, mijloace cu un grad mai mare de coincidență cu ideea pură, cu o forță de generalizare mai evidentă decît cele specifice teatrului realist psihologic ».

Citez și dintr-un articol al ilustrului regizor britanic Perer Brook: « . . . pentru Beckett a spune adevărul este o dorință pozitivă. . . Nu se delectează cu un „nu" facil, ci confecționează acest „nu" intransigent din însăși urzeala unei nepotolite dorințe

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

de a spune „da" ». Iar Robert Brustein numeşte, net, această literatură dramatică « Teatrul Revoltei ». (*The Theatre of Revolt*, Boston, Toronto, ed. Mittle Brown et. comp. 1964).

E Samuel Beckett un artist care închide omului orice perspectivă? Are « o concepţie profund pesimistă »? (Paul Surer). Nu cred — dacă scrutăm întreaga operă şi detectăm vectorii etici ai stărilor implicate; dacă distingem, în ceea ce aş numi naturalismul metafizic al autorului, cuantele de generozitate, curaj, speranţă, solicitudine, prietenie, compasiune, şi mai ales ironia; dacă apreciem bine distanţa de la scepticism la pesimism, unul constînd în inacceptarea necritică a credinţelor şi ideilor îndeobşte admise, îndoială antidogmatică, spirit aporetic, zetetic, în timp ce celălalt acceptă că răul, suferinţa sînt inerente, neînlăturabile, ireductibile, ducînd, în cel mai bun caz, (cînd e relativ) la stoicism. « Nu cred ca opera mea să fie pesimistă — exclamă Beckett (în « Nouvelles Littéraires », ianuarie 1970). Nu pot să spun că disperarea personajelor mele e optimistă. Dar ceea ce pot să spun e că ele continuă ».

Iată o precizare fundamentală care orînduieşte averea de sensuri.

Şi-apoi, comentatori din cei mai aplicaţi fac referire la umorul lui Beckett, comicul său, personajul-clovn, direcţia satirică, ironia (Genévière Serreau despre « spiritul ludic », Pierre Melese, în *Samuel Beckett*, Paris, ed. Le Centurion, 1969, despre « Jocul clovnilor », Wolfgang Iser, *Erstiktes Lachen in Theater Becketts*, Heidelberg, ed. Winter, 1979, despre factura rîsului beckettian etc.). Comicul nu poate fi pesimist prin sine însuşi, tragicomedia conţine totdeauna o şansă oferită umanului şi virtuţilor sale congenere de a se releva, paradoxul tragi-comic — cum l-am numit — caracteristic beckettian, enunţ contradictoriu şi totodată demonstrabil, situează în ecuaţie suferinţa şi alinarea ei prin derîdere. Criza — reală — şi puterea de a o învinge prin punerea ei în efigie satirică. Faptul dramatic şi parodierea lui ironică. Disperarea şi tăria de a o spulbera măcar încă o clipă, prin invocarea surîzătoare a momentelor cînd a mai fost înfrîntă. Abjecţia şi obscenitatea, şi sarcasmul violent la adresa lor. Ridiculizarea tarelor sufleteşti prin adnotarea mutilărilor groteşti pe care le suferă fiinţa omenească în degradarea ei treptată. Caricaturizarea ideii confuze de fericire (cîndva posibilă) apărută într-un cap de alcoolic. Tratarea umoristică a unei făpturi sordide care săvîrşeşte un act inuman. Caraghioslîcul grijii pentru fleacuri în faţa morţii iminente. Conştiinţa veselă a derizoriului în împrejurări aparent (ori voit) solemne. Pigmentul picaresc pus cu rafinament în creuzetul întîmplărilor. Jubilaţia maliţioasă în faţa unor fenomene inexplicabile, tocmai pentru că sînt astfel şi vor rămîne astfel pentru cei ce rămîn.

Or comicul, — pretinde Umberto Eco (şi are dreptate) — e legat de timp, de societate, de antropologia culturală. Şi e eliberator.

Evident, nimic din ceea ce e comic nu schimbă esenţa dramaturgiei pe care o discutăm, care e tragică. Dar o modulează în funcţie de o forţă uriaşă, în care presupun că autorul crede, şi care e *instinctul vital*.

Dar dacă Samuel Beckett prooroceşte, ca profet, ceea ce am fi după un posibil dezastru planetar, pe care l-am dezlănţui chiar noi, oamenii de azi, « pe un pămînt nesigur, primejduit » şi împotriva cărei catastrofe el ne alertează cu o artă subtilă?

Atunci ar fi o figură de seamă a *ariergardei* ce vrea să preîntîmpine, să amîne, ori să blocheze deznodămîntul . . .

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ANA BARCAN

Un act de pionierat beckettian

Veţi fi (cred) de acord cu mine: personajul pe care am îndrăznit să-l interpretez cu sfială şi teamă, acum douăzeci de ani, Winnie din O, ce zile frumoase!, *nu este, la prima vedere, prea ispititor pentru o actriţă.*

O femeie îngropată de vie pînă la brîu, apoi pînă la gît, debitînd aproape două ore un text aparent incoerent şi în continuă degradare.

Pe mine, lectura acestei piese stranii şi chiar senzaţionale m-a cutremurat.

Am parcurs cu sufletul la gură textul atît de simplu, dar atît de dificil al marelui Samuel Beckett, *căruia* I. Igiroşianu *i-a dat o strălucită versiune românească în revista* «Secolul 20», *păstrîndu-i subtilităţile şi poezia.*

Mărturisesc că pe atunci ştiam destul de puţin despre Beckett, *«teatrul absurdului» de care-l legau unii exegeţi nu mă atrăgea în chip deosebit. Dar în subtextul (sau subtextele piesei* O, ce zile frumoase ! *am intuit din capul locului, în ciuda aerului sumbru, a scufundării treptate dar implacabile în neant, un suflu vital, o imensă nevoie de comunicare reală, umană, într-un secol al vitezei, al alunecării ameţitoare la suprafaţa sentimentelor.*

Rolul, aparent fără conflict dramatic, cuprindea în sîmbure cea mai teribilă tragedie a umanităţii: înfruntarea cu destinul de neînlăturat, înscris în însuşi modul de a exista al omului, măcinat de decrepitudinea interioară, înghiţit la propriu şi la figurat, bucăţică cu bucăţică, de pămînt.

De ce a ales Beckett, *pentru a sugera adevărurile fundamentale «o femeie» şi nu un erou grandios, un semizeu, un om marcat de destin sau un prinţ sfîşiat de îndoieli?* Pentru *că, aşa, tragedia devine mai profund umană, fiindcă acolo, pe cei cîţiva metri pătraţi ai scenei sau — simbolic — în aproape totală lipsă de decor, căruia simţim că-i ţine loc decorul cel mare al bolţii cerului, al cosmosului, ca în unele piese antice, se joacă de fapt tragedia noastră, a tuturor.*

Ea, femeia, are o mai mare nevoie de mîngîierea cuiva, speră că s-ar putea îngrijora cineva de ceea ce i se întîmplă, este ea însăşi îngrijorată de ce se poate petrece cu omul de lîngă ea.

Winnie e o femeie generoasă, caldă, bună, care caută să-şi prelungească obişnuinţele de a viaţă cu mare grijă, ca într-un adevărat ritual, pentru ca astfel să încerce salvarea în continuare a acestei vieţi. Cu ton de mamă grijulie, severă şi protectoare, se îndeamnă singură: «Începe, Winnie! Începe-ţi ziua, Winnie». Şi cum cochetăria n-a părăsit-o, sperînd că «cineva tot o mai priveşte» (adică decrepitul ei soţ ascuns de ochii publicului în spatele movilei), ea se aranjează în oglindă, îşi piaptănă părul,

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

își pune pălăriuța. Winnie își « tîrîie ziua » agățată copilărește de aceleași obiecte ca ale fiecăruia din noi: o sacoșă doldora de nimicuri, doldora de amintiri, o umbreluță și ... un revolver mereu respins. Cu apostrofări severe, mînioase, ea își împlinește acest destin fără fraze patetice, fără retorică.

Cînd am închis cartea, după ultima replică, atrasă și fascinată de ce posibilități de manifestare oferea rolul încărcat de frămîntări și trăiri ale sufletului omenesc concentrate într-un singur personaj, am hotărît că, oricîte greutăți aș întîmpina, voi interpreta pe o scenă această genială piesă. O grea și minunată povară. Am apelat la ajutorul colegului meu Dumitru Onofrei care în rolul — aparent de figurație — al soțului avea să meargă împreună cu mine pînă la realizarea temerarei mele încercări. Am început să memorizăm cu asiduitate textul — acest text atît de greu. Fraze scurte, pasaje fără legătură între ele, aparent incoerente, fermecătoare fiecare în parte și nu mai puțin toate la un loc. Parantezele pline cu indicațiile autorului trebuiau respectate cu sfințenie (« privește cerul », « își șterge ochelarii spunînd replica » etc.), debitul, ritmul lor. Pauzele, explicate cu totul neobișnuit de autor, au un rol esențial în mișcarea generală a piesei, în tensiunea ei dramatică, dar care departe de a-mi simplifica munca, îmi puneau și mai grele probleme de interpretare în motivarea fiecărui gest, respirații, priviri semnificative. Imensa milă pe care mi-a stîrnit-o această « eroină » ar fi putut să mă împingă la un joc sentimentalist, lacrimogen, contrar intențiilor lui Beckett. Aș fi putut să o fac să-și plîngă soarta în fața publicului, vărsînd un potop de lacrimi. Motive aveam destule. Am păstrat-o sobră pînă la capăt, rar dezlănțuită. Așa m-a îndrumat și I. Igiroșianu, adînc cunoscător al lui Beckett și rafinat om de artă, care a preluat greaua sarcină de a pune în scenă spectacolul O, ce zile frumoase ! cu exigentă și atentă îndrumare. Pentru mine, colaborarea cu dînsul a fost o mare bucurie. Pregătind acest rol, am solicitat-o pe Miriam Răducanu, care m-a ajutat să pot exprima în joc mișcarea interioară a personajului, trăirea, transpunerea memoriei emoționale în fibrele corpului. Lucru dificil de obținut pentru că Winnie este îngropată în pămînt pînă la brîu și apoi pînă la gît. Subliniez expresivitatea plastică a decorului care mi-a fost de un mare sprijin în cucerirea și transmiterea stărilor personajului. Arhitectul Dan Jitianu a imaginat o movilă făcută din sac și o cortină din același material, pe care era scris cu sfoară împletită: « Ce zile frumoase ! ».

Uniunea Ziariștilor a oferit, în mica, adecvata ei sală din capitală, prilejul primului contact cu spectatorii. A fost un act de pionierat cultural. Cu două decenii în urmă, Beckett încă nu figura în repertoriul teatrelor noastre. Un public avizat și dornic de a se întîlni cu Beckett a participat cu emoție la spectacol.

Pasajele romantice, amintirile lui Winnie din copilărie, de la primul bal, de la primul sărut, se intercalau cu « ce-ar fi dacă ar veni frigul veșnic, iarna veșnică », cu « pămîntul și-a pierdut gravitatea », cu « ce m-aș face dacă ai muri sau dacă m-ai părăsi » și altele, cu « tristețea de după cîntat ». A înfruntat și publicul o dată cu mine, cu eroina, destinul de neînlăturat înscris — de data asta frumos înscris — în însuși modul de existență al omului.

O, ce zile frumoase ! a fost cortina carierei mele artistice, cîntecul meu de lebădă.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

O, ce zile frumoase!

Oh les beaux jours

Ana Barcan în primul spectacol beckettian montat la noi, regia I. Igiroşianu, scenografia Dan Jitianu

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Madeleine Renaud (Winnie)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Irina Petrescu (Winnie) şi Constantin Drăgănescu (Willie), regia Mihai Măniuţiu, scenografia Dan Jitianu, la « Teatrul Bulandra » din Bucureşti, stagiunea 1985—1986

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

MIHAI MĂNIUŢIU

Winnie — o sărbătoare a vitalităţii

Într-un spaţiu arid, nesfîrşit, absorbită de pămîntul în care se află îngropată mai întîi pînă la mijloc, iar apoi pînă la bărbie, o femeie: Winnie. Deasupra ei, un cer fără nori; sub ea (şi deja în ea) pustiul care o înghite. Şi, pretutindeni, plînsul secret al materiei, frămîntarea şi fărîmiţarea lucrurilor. Voci, zgomote şi ţipete pe care numai ea, Winnie, le aude. O sonerie nevăzută pe care o auzim cu toţii. Soneria dă deşteptarea şi stingerea în acest deşert fără noapte şi zi.

Alături de femeie, ascuns într-o vizuină, asemeni unei lighioane de peşteră, bărbatul ei, Willie

În aparenţă, în locul acesta nu se întîmplă nimic. Dacă te scuturi însă de iluzia pe care o creează Beckett, observi numaidecît că movila ce o acoperă pe Winnie palpită şi creşte, îşi sporeşte sau îşi slăbeşte strînsoarea, se dilată şi se contractă. Totul e deopotrivă în mişcare şi în nemişcare în această lume a captivităţii. Spaţiul rămîne mut sau, dimpotrivă, răspunde provocărilor şi rugilor personajului, de parcă ar fi însufleţit de o voinţă proprie. Soneria — element totodată concret şi ocult, aparţinînd unei lumi a terorii — măsoară cu stricteţe intervalele unui riguros supliciu, cercurile ei sonore marcînd bolgiile de infern ale unui timp lipsit de legătură cu cel comun, astronomic.

Prizonieratul femeii e garantat atît de încleştarea pămîntului, cît şi de un « ochi » mereu aţintit asupra ei, « ochi » ce o fixează şi o oglindeşte, amintindu-ne că, deşi abandonată în pustiu, ea se află totuşi sub « înaltă supraveghere ». Acest « ceva » sau « cineva » din spatele decorului aparent inanimat e capabil chiar de cruzime sau ironie, ca în cazul miracolului derizoriu al apariţiei furnicii sau al aprinderii umbrelei.

În spectacolul montat la Teatrul « Bulandra », am căutat să centrez întreg conflictul pe relaţia dintre Winnie şi « ochiul » persecutant din afara ei. Acestui « ochi » i se adresează ea în chip manifest sau secret de-a lungul piesei. « Ochiul » are pentru ea o realitate la fel de neîndoielnică şi pregnantă precum aceea a lui Willie. Chiar şi atunci cînd i se adresează exclusiv acestuia, Winnie nu uită de prezenţa « celuilalt ». Pentru acest « ochi » joacă ea comedia autoamăgirii, după cum în adîncul lui inuman priveşte ea în clipele de mare sinceritate. Nu e sigur că « ochiul » o înţelege pe Winnie, ori că e interesat cît de cît de fiinţa care se zbate dinaintea lui (« cînd unul îl vede pe celălalt nu înseamnă neapărat că şi celălalt îl vede pe el », spune Beckett); Winnie se comportă însă ca şi cum aşa ar sta lucrurile. De la bun început, aşa-zisele ei stereotipii verbale (« Încă o zi divină », « E minunat, mai minunat nici că se poate », « vechiul stil », « Minunat dar, ce m-aş face fără el »,etc.) mi s-au părut a avea conţinutul aparte al unor replici care descîntă şi conjură, îi cîntă în strună « ochiului » sau îl sfidează, modificîndu-şi rostul în funcţie de contextul în care apar. În acest caz, neutralitatea de suprafaţă a ticului camuflează sensul şi nuanţa particulară a intenţiilor personajului, şi numai situaţia în care el emite aceste expresii repetate le luminează cu adevărat.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Din momentul în care am descoperit că Winnie știe ce se întîmplă cu ea și își orchestrează reacțiile ținînd cont de instanța externă a « ochiului », opera beckettiană mi s-a revelat nu ca un comentariu la absurditatea existenței, ci ca o « gestă » a rezistenței față de tot ceea ce, în lumea noastră, atacă și surpă ființa umană. Winnie se apără cu încrîncenare de tăcere, de singurătate, de întunecare, de nebunie, de toți acești soli ai neantului.

Infernul este întotdeauna mai uman decît moartea — și cu atît mai mult cel al lui Winnie, de vreme ce ea îi opune rezistență. Să remarcăm că abandonul este doar ipotetic formulat în cuprinsul textului : Winnie nu va abandona; invocarea renunțării și a înfrîngerii acționează asupră-i ca un stimul și o ajută să își ducă încercările pînă la capăt.

Vorbind, Winnie nu trăncănește; ea nu e o biată epavă purtată încolo și încoace de fluxul și refluxul unor fraze întîmplătoare. Ea își dă ființă și se menține în viață prin intermediul cuvintelor și totul în juru-i se pătrunde de substanța lor. Surmenantelor determinații exterioare, Winnie le opune (și le impune) logica *ei*, spaimele *ei*, delirul *ei*, cunoașterea *ei*. Ea nu parcurge stări de împrumut.

Magia, remarcă Rudolf Otto, implică o forță neliniștitoare care provine de la un obiect neliniștitor. În actul I, Winnie ne dezvăluie astfel prezența «ochiului»: « Ciudată senzație. *(Pauză)*. Senzația ciudată că cineva mă privește. Mă văd limpede, apoi nedeslușit, apoi nu mă mai văd deloc, apoi iar nedeslușit, iar limpede și tot așa, apar și dispar, într-un neîncetat du-te-vino, în ochiul cuiva. *(Pauză)*. Ciudat? *(Pauză)*. Nu, aici totul e ciudat ». Cuvintele și gesturile personajului (cuprinse în ritualul zilnic, obligatoriu) se împotrivesc terifiantei prezențe a « ochiului ». Ce anume vrea el, Winnie nu știe cu adevărat și nici nu vrea să știe. O și spune : « În sfîrșit, să nu știi, să nu știi sigur' e o binefacere, asta-i tot ce cer ».

Totuși, acel repetat « Și-acum? », aruncat parcă în gol, e adresat de fiecare dată puterii cu care ea se află în conflict. Și acum — ce va mai urma? Ce joc? Ce chin? Ce născocire? Ce spaimă? Oricum, orice s-ar întîmpla, ea, Winnie, e gata să continue !

Există, desigur, o complicitate între ea și acest element de teroare. Winnie nu poate rezista altfel decît fiind complice cu puterea care stă deasupra ei. Iar complicitatea se traduce în acea echivocă mărturisire din actul II : « Cineva mă mai privește încă. *(Pauză)*. Se mai sinchisește încă de mine. *(Pauză)*. Ce poate fi mai minunat? *(Pauză)*. E cu ochii pe ochii mei ». Atît de departe a ajuns Winnie în singurătate, încît pînă și acel ochi inuman reprezintă pentru ea ceva de preț. Poate să însemne orice (demiurg rău, putere irațională, teroare etc.) numai o « prefigurare » a nimicului să nu fie. Pentru că Winnie are nevoie, mai presus de toate, de un martor, altfel ea nu mai există. Dacă Willie nu mai răspunde, dacă «ochiul » e inert și indiferent, mai rămîne totuși Winnie privind-o pe Winnie din acel « ochi ». Chiar și o asemenea prezență, oglindind-o cu minerală nepăsare, își are valoarea sa, în abisul de solitudine al personajului.

S-a spus că starea dominantă a lui Winnie ar fi cea crepusculară și că disoluția ei ar avea un caracter progresiv de-a lungul piesei. Eu cred însă că asistăm în *O, ce zile frumoase!* la o sărbătoare a vitalității. Mereu tulburată și contrariată de asalturile nimicului, ea ne răscolește cu atît mai dureros sufletele. Numai amenințată, vitalitatea își onorează esența. În spectacolul de la « Bulandra », alături de Winnie-cea-naivă și cea cochetă, cea uitucă și cea curioasă, mie mi s-a impus, în mod cu totul special, *Winnie-cea-vie*. Pentru că niciodată nu ești mai viu decît atunci cînd îți suporți dezastrele și îți simți inadecvarea la viață. Winnie se arată,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

în fond, inaptă pentru existenţă, dar şi infinit adaptabilă: în aceasta constă, în genere, « monstruozitatea » omului.

Personajul trăieşte şi simte uman în condiţii inumane, cu naturaleţea pe care numai cei care nu îşi pierd niciodată curiozitatea faţă de ei înşişi o pot avea. Pînă în ultima clipă, Winnie reuşeşte să se intrige, să-şi dea emoţii, să se tulbure, să regizeze dialoguri cu « parteneri » care o ignoră.

Am dorit ca în spectacolul montat la « Bulandra » interpreta personajului beckettian să fie seducătoare şi deschisă oricărei vîrste. Să aibă, de pildă, patru sau cinci ani (cum sugerează textul) în episodul istorisirii despre Mildred, cincisprezece ani cînd retrăieşte întîlnirea cu Carolus Chassepot, treizeci de ani cînd reînvie în ea defuncte senzaţii erotice, cincizeci cînd începe să cocheteze jalnic cu propriile-i amintiri şi — o sută de ani cînd are percepţiile catastrofice din ultima parte a actului II. Irina Petrescu a parcurs exemplar toate aceste vîrste.

Am conceput-o pe Winnie ca pe o figură clovnescă, oscilînd între comicul discret şi patosul burlesc. Replicile ei cu aură apodictică au întotdeauna un substrat senzorial şi sînt reacţii la stimuli imediaţi şi concreţi.

Winnie mi se înfăţişează ca una din posibilele imagini ale « nebunului » modern: în conflict cu « puterea », dar supus inevitabil fatalităţii ei; lipsit de soluţii, însă mereu « la pîndă »; disperat, pentru că disperarea e o revoltă; fără speranţă, deoarece aceasta poate fi doar un chip trucat al docilităţii.

Sub teroarea difuză a « ochiului » şi în strînsoarea mortală a pămîntului, Winnie continuă să îl cheme, să îl dorească, să-l ispitească pe Willie. Ea nu e dispusă să renunţe la nimic, nici după ce i s-a luat totul. În acest sens, *O, ce zile frumoase!* poate fi socotită şi o dramă a cuplului, dar numai întrucît Winnie nu e nicicînd părăsită de gîndul (şi de năzuinţa) de a fi doi.

Willie a reculat pe scara umanului pînă la cel mai de jos stadiu: al inerţiei şi al amorfului, în el amestecîndu-se ,indistinct, vegetalul, mineralul şi animalul. Winnie-femeia durează şi îndură, împrumutînd parcă ceva din fermitatea şi obstinaţia elementului ce o înglobează: pămîntul.

O privim pe Winnie. E transfigurată. Suferinţa o apropie de extaz. În definitiv numai în momentele de profund dezechilibru şi de fărîmiţare a fiinţei noastre devenim permeabili esenţelor şi ajungem să le percepem. Numai aproape-nefiind sîntem accesibili la ceea-ce-este. Pentru Winnie — din care nu mai supravieţuiesc decît ochii şi buzele — nu mai există, acum, decît Willie, bărbatul, cel adus pentru o clipă la viaţă, prin magia cuvintelor şi a incantaţiilor ei. « Ochiul », în sfîrşit, a dispărut. Winnie o priveşte pe Winnie din adîncul privirii lui Willie: « Hai, mai încearcă o dată Willie, am să te aclam. *(Pauză)*. Nu mă mai privi aşa. *(Pauză. Vehementă)*. Nu mă mai privi aşa ! *(Pauză. În şoaptă)*. Ţi-ai pierdut minţile, Willie? *(Pauză. La fel)*. Bietele tale rămăşiţe de minte? ».

În spectacol, Willie se ridică cu un suprem efort în picioare şi, în prelungirea aceleiaşi mişcări (ce pare a-l desprinde încă o dată din lut), el îşi înalţă mîna, în care ţine pistolul, spre gura deschisă a lui Winnie. Nu va apăsa totuşi pe trăgaci. Gestul lui va rămîne veşnic în suspensie. Cine i-a interzis împlinirea? Winnie care se priveşte din Willie? Willie cel pătruns de principiul vital al lui Winnie? « Ochiul » care, învins, pecetluieşte clipa de graţie a celor doi? . . . Asistăm la un miracol ori la parodia lui tragică? Să nu hotărîm în nici un fel ! Să ne amintim doar că Winnie izbuteşte, deodată, să « îşi cînte cîntecul » — singurul lucru pe care ştim cu certitudine că « ochiul » nu i l-a îngăduit pînă în acest moment.

Cîntecul se aude, « încetişor », unindu-i pe cei doi în făgăduinţa sau poate numai în iluzia începutului.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

TOMPA GÁBOR

Drama, în perspectivă post-atomică

« Arta este apoteoza singurătății » — scria Samuel Beckett la 25 de ani, într-un studiu dedicat operei lui Marcel Proust. Acest gînd va deveni, mai tîrziu, o adevărată cheie a întregii sale opere. La rîndul ei, singurătatea beckettiană este compusă din mai multe *straturi*. Cel dintîi strat este cît se poate de limpede şi uşor de delimitat: omul este închis în « temniţa » mizeriei, a bătrîneții şi a stării vegetative din vecinătatea morții, iar acest ermetism îl face singuratic.

Există, însă, un alt component, *exterior*, al acestei singurătăți, care începe să se facă simţit de pe vremea cînd Beckett lucra la romanele lui « franceze ». Aici singurătatea nu mai este doar un rezultat al uitării, al bătrîneții sau sărăciei, ea are cauze exterioare, obiective, bine determinabile din punct de vedere istoric, urmări ale unei *situaţii* date. Aceste romane ne vorbesc despre *starea catastrofei permanente*, sugerînd faptul că eroii lor sînt ultimele figuri vii ale unei lumi pe cale de dispariţie, am putea spune: ultimii oameni de pe Pămînt. Acest presimţămînt capătă expresie explicită în piesele de teatru. *Sfîrşit de partidă* şi *O, ce zile frumoase!* vorbesc deschis despre o catastrofă universală. Personajele lor sînt supraviețuitorii unui cataclism, singurătatea lor este urmarea războiului atomic.

Aceste scene alegorizate sînt expresii cînd lirice, cînd groteşti ale şocului atomic, recviemuri ale unui viitor halucinant, amenințător. Acest şoc defineşte lumea pieselor lui Beckett, deşi el nu este singurul « paralizat » de efectul lui. Din această cutremurare s-au născut drama absurdă, viziunile alienante ale muzicii concrete, sau cea de-a doua înflorire a suprarealismului. Este perioada sfîrşitului anilor '40 şi cea a începutului anilor '50, cînd viziunea umanistă despre lume, renăscută şi revitalizată după sfîrşitul celui de-al doilea război mondial, se află în fața unui fapt înspăimîntător, pe care cu greu îl poate înţelege. Aparent, « autocîrmuirea » destinului uman a scăpat definitiv din mîinile raţionalului. Realitatea « Bombei » a creat un nou *mit*, cel hrănit de spaimă.

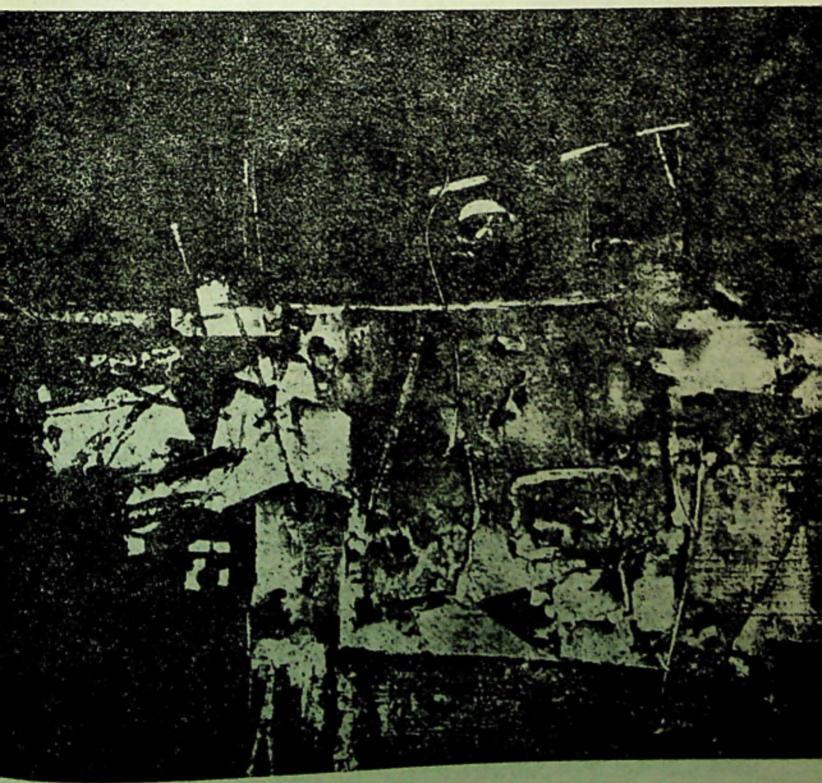
Către sfîrşitul anilor '50 asistăm la o dezgheţare a acestei stări de alienare. Beckett, însă, va continua să fie prizonierul şi cronicarul acestei stări şocante. El va rămîne întotdeauna *poetul omului lipsit de alternativă*. Personajele lui trăiesc intens o stare de tensionată *pregătire*, cu toate că în viaţa lor nu se întîmplă nimic. Conştienţi, sau inconştienţi, ei aşteaptă sfîrşitul, care le aduce dizolvarea. Această aşteptare nedeterminată împrumută tensiunea dramatică specifică pieselor lui Beckett. Aici trebuie căutată şi invenţia lui dramaturgică: cu toate că nu se mai poate întîmpla nimic în viaţa lor, şi nu au nici o perspectivă, personajele descoperă *posibilitatea aşteptării*, o Aşteptare care depăşeşte cu mult condiţia de trucaj dramaturgic, ea fiind premisa sau urmarea Marii Catastrofe.

În mod paradoxal această îngustare a orizontului şi a perspectivei sporeşte pînă aproape de insuportabil sugestivitatea acestor piese de teatru. Beckett are atîta forţă în a ne prezenta aceste situaţii apocaliptice, încît ne face să credem, pentru moment, în imposibilitatea de a mai rămîne *normali* pe această lume, pe care nu încap decît rămăşiţe de om, fiinţe demne de milă. Dar ştim încă de la Cehov că mila este nedemnă pentru om, ea este « vocea diavolului », şi nu face decît să motiveze pieirea.

Yannis Spyropoulos: *Intenţie b*, ulei pe pînză, 1966

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ARHEOLOGIE ȘI ANTICIPAȚIE BECKETTIANĂ



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

DINU FLĂMÂND

Whoroscopul lui Cartesius

Pe cînd era lector de limba engleză la École Normale Supérieure din Paris, în 1929, Samuel Beckett află despre existența unui concurs literar pentru poezie la casa editorială Hours Press. Tematica: *timpul;* condiții restrictive: poemul să nu depășească 100 de versuri. Incitat, scrie poemul *Whoroscope* și cîștigă concursul. Este și debutul său editorial, apărut un an mai tîrziu, în perioada cînd Beckett intenționa să urmeze o carieră universitară. Îl preocupa în acea epocă filosofia secolului al XVII-lea iar între poeții preferați figurau nu doar Ovidiu, trubadurii și Dante, din care ecouri evidente pot fi depistate în poezia sa de după acest debut, dar și Rimbaud sau suprarealiștii vremii. Poemul acesta este însă inspirat de lectura unei celebre biografii a lui Descartes, două volume publicate de Adrien Baillet la cîteva decenii după moartea filosofului: *La Vie de Monsieur Descartes*, Paris, 1691. Opera beckettiană își originează în acest straniu și auster poem însuși embrionul,opinie categoric demonstrată de unul din cei mai subtili comentatori al ei — Lawrence E. Harvey — care dedică poemului o meticuloasă analiză în cartea *Samuel Beckett poet and critic*, Princeton University Press, 1970. Precum în cazul eliotianului *The Waste Land* spre care trimit adesea comparațiile exegeților, aflăm și la sfîrșitul acestui poem cîteva note « explicative », redactate însă de autor doar la sugestia editorilor și începînd abia cu cea de a doua ediție. Se fac aici parcimonioase trimiteri la biografia sus amintită, dar ele nu o dată sporesc ambiguitatea textului sau, mai bine zis, fac cu textul matcă un corp comun, aruncîndu-te dintr-o nedumerire în alta. Iat-o pe cea dintîi, din cele 18, în total: « Lui René Descartes, Seigneur du Perron îi plăceau omletele din ouă clocite între opt și zece zile; rămase un timp mai lung sau mai scurt sub găină și sub această socoteală, spune el, sînt dezgustătoare. El păstra secretă data nașterii sale astfel că nici un astrolog nu a putut să-i întocmească horoscopul. Suveica unui ou ce se maturează piaptănă *(combs* — dar aici și cu înțelesul de a dărăci, n.n.) urzeala zilelor sale ». S-ar părea că dobîndim o explicație pentru titlu, însă chiar de la el pornesc nedumeririle. De ce « W » la început, cînd în engleză se spune *horoscope*. Criticul Harvey afirmă că avem aici o tipic beckettiană operație de subminare a unui cuvînt, de genul celor folosite de autor și mai tîrziu, adică o negare a titlului printr-o aluzie licențioasă. Dar capcanele lingvistice sînt mult mai numeroase iar discontinuitatea construcției aruncă din abundență paie peste focul unui hermetism ultraintrigant. Vom încerca deci, limitați de spațiu, o sumară decriptare.

•

René du Peron, alias Cartesius, copleșitul de glorie Descartes își trăiește ultimele zile refugiat la curtea reginei Cristina a Suediei, după o viață plină de întîmplări și nu toate doar de-ale spiritului. Monologhează și dialoghează destul de incoerent cu vechi amintiri, dușmani sau ființe dragi dispărute, retrăiește tensiunea unor vechi dispute din numeroasele avute cu savanții de pretutindeni, în acel atît de agitat și revoluționar, pentru cuget, secol al său. Este bolnav, trebuie să se supună chinului de a se prezenta zilnic, dis de dimineață, reginei (el, care toată viața își petrecuse prima parte a zilei în pat, meditînd), la ora de confesional a protectoarei sale auguste — dar și « spintecătoare », prin analogie cu *Jack the Ripper !* —, mai

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

numită şi Rahab, cu numele biblicei tăinuitoare de duşmani ai Ierihonului, o Rahab a zăpezilor din frigurosul Stockholm. Precum Dante, foarte aluziv evocat, simte şi el amărăciunea unui perpetuu exil, iar, în plus, trebuie să se supună şi unor epuizante luări de sînge prescrise grijuliu de medicul reginei, Weulles, care nu este altul decît unul din duşmanii săi cei mai perseverenţi, nume dintr-un lung cortegiu de savanţi şi pseudosavanţi pe care intransigentul Descartes nu i-a cruţat.

Pînă aici sîntem plasaţi la sfîrşitul poemului. Inutil de adăugat că « reconstrucţia » noastră — o impietate, în fond, abia îngăduită, de notele eliptice ale poemului dar din abundenţă alimentată, pe de altă parte, de o stufoasă documentare pe care cititorul *trebuie* să o întreprindă pe cont propriu — are doar menirea să precizeze perspectiva « naratorului » şi situarea temporală în jurul căreia poemul pivotează — timpul prezent. În acest prezent îi sînt gătite faimoasele ouă şi spre el fluctuează aleatoriu fragmente ale unui trecut recuperat în mod capricios. Baillet urmărise cu lux de amănunte viaţa lui Descartes după absolvirea colegiului iezuit, rătăcirile lui, de soldat înrolat în Războiul de 30 de ani (ca să cunoască lumea şi oameni interesanţi, nu pentru soldă), primele momente cînd se face remarcat de către unii matematicieni celebri (Faulhaber, Beekman, mai apoi Pierre Roten — în poem: « Peter the Red ») sau detalii anecdotice, de exemplu amănuntul despre valetul Gillot, căruia Descartes îi trecea spre rezolvare problemele matematice mai uşoare Un important moment este şederea în Bavaria, unde Descartes va avea *cum plenum forem Enthousiasmo* intuiţia profundă a viitorului său sistem filosofic, hibernarea fără griji în acea *chambre chauffée* sau *poêle* transpusă de Beckett în bizara sintagmă « dulap încins » *(hot-cupboard)*. Transpoziţii similare abundă în întreg textul poemului şi pentru a reitera etapele semantizării lor ar fi, de fiecare dată, necesare pagini întregi ce depăşesc materialul sursei — biografia lui Baillet. Poemul devine nu doar o recapitulare *sui generis* a vieţii şi etapelor din gîndirea filosofului, ci, cu fiecare moment distinct, o relansare în spectaculoase dispute ştiinţifice, o explozie a condensatului text beckettian capabil să restituie unui prezent aparent anodin trecutul şi viaţa unor mari spirite ce l-au precedat pe Descartes sau i-au fost contemporane. *Galileo how are you / and his consecutive thirds !* — iată doar două versuri (problematice şi prin sintaxa viciată) care ar necesita ample incursiuni în Renaştere. Am crezut, de exemplu, că acele « terţe » provin de la studiile de astronomie ale lui Galilei asupra planetei Saturn: folosind o lentilă imperfectă el dobîndise o imagine triplă a inelului de sateliţi, triplare cauzată şi de un anumit unghi greşit sub care îşi plasa telescopul. Dar decodînd o notă a lui Beckett sau primind pur şi simplu informaţia în timpul unor convorbiri pe care criticul le-a avut cu autorul *Whoroscope*-ului, Harvey vorbeşte despre o confuzie a lui Descartes. Îl confunda pe Galilei cu tatăl său, Vincenzo Galilei, autor de studii asupra notaţiei muzicale (deci, în text, « terţinele » portativului). « Confuzie » semnificativă şi într-un mod astuţios exploatată de Beckett; căci Descartes, înspăimîntat de procesul intentat marelui italian în problema heliocentrismului, se retrage prudent într-o soluţie de compromis. Este ambivalenţa acelor « tourbillons », adică absenţa unei delimitări precise între mişcare relativă şi repaos relativ, medie evazivă, ce împacă şi revoluţia coperniciană şi gîndirea scolastică. De aici şi semnificaţia versului ce încheie secvenţa: *That's not moving, that's moving*, cu sublinierea expresă a lui Beckett, prefigurare, aici ironică, a unei paradoxalităţi ce va deveni dizolvantul relativism de mai tîrziu, de pildă în cronotopul contradictoriu al « aşteptării » lui Godot. « Aşteptarea » figurează deja pregnant în acest prim poem: Descartes aşteaptă să-i fie prăjite pentru micul dejun ouăle, pe el îl aşteaptă regina, el însuşi îl lasă pe Frans Hals, celebrul pictor căruia îi datorăm cel mai expresiv portret al lui Descartes, să aştepte: *Who's that ? Hals ? / Let him wait*. Apoi, evenimentele din

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

trecut « aşteaptă » la rîndul lor să se perinde prin memoria filosofului: cearta cu fratele mai mare în problema moştenirii, amintirea unei fetiţe saşii, tovarăşă de joacă din copilărie, episodul morţii timpurii a singurului său copil, ilegitima Francine. Nu există o logică temporală, cum am mai spus; de la « sîngele mohorît » al copilului se trece brusc la William Harvey (a nu se confunda aici cu exegetul lui Beckett !), descoperitorul circulaţiei sîngelui, mai încolo sînt amintiţi Rosicrucienii, pe care Descartes îl dispreţuia şi îi căuta deopotrivă, se poposeşte într-o reînviată dispută cu janseniştii, se aminteşte în treacăt pelerinajul lui Descartes la Loreto (dar aici Beckett modifică realitatea, îşi trimite personajul spre Ancona, din pur interes pentru eufonia versului) sau este reţinută figura unei frumoase femei — « Palid şi abuziv papagal într-o fereastră la mezanin » — ce îşi « crucificase » dragostea de dragul credinţei. Toate acestea precum şi mai înainte pomenitul moment al viziunii avute în Bavaria[1] (celebrele visuri ce i-au revelat structura raţională a unei posibile şi autonome *mirabilis scientia)* dau năvală dinspre trecut sau, şi mai bine spus, deplasează prezentul narativ în conturul unor succesiuni de prezent fragil, consumat.

Există în poem cel puţin trei surse de opinie, trei glose, trei comentarii: opiniile lui Descartes despre antecesorii sau contemporanii săi, cele ale lui Beckett despre Descartes (aici mai cu seamă sînt plasate subtile ironii), cît şi, în al treilea rînd, implicita situare a lui Beckett în unele opinii sau idei disputate de Cartesius cu Galilei, Gassendi, Harvey, Antoine Arnauld, Bacon, Sfîntul Augustin, Weulles, iezuiţii, janseniştii ş.a. O simplă referire aparent neutră sau voit anecdotică te lansează dincolo de text, în teorii ştiinţifice sau teologice ce riscă să ia uriaşe proporţii, pe măsură ce pătrunzi în miezul şi în fascinanta lor epocă. Poemul dobîndeşte astfel, *prin cititor*, o nebănuită dilatare temporală avînd ca puncte înşelătoare de plecare aceste *flash*-uri ce par a se materializa pentru o clipă în memoria lui Descartes, dar care în realitate se întind peste mai multe secole de gîndire europeană occidentală nu întotdeauna doar carteziană. Faţă de riguroasa epistemologie carteziană căreia gîndirea modernă încă îi mai este atît de îndatorată, Beckett concepe « restituirea » lui într-o modalitate vădit aleatorie, fragmentară: predomină anecdoticul încifrat (amintind măiestria unui alt membru al « clubului » hermetic din prima jumătate a veacului — Joyce) şi o oarecare paseizare proustiană, dezabuzată uneori şi prin căderi în trivial. Textul devine un soi de metafrază permanent activă în serviciul unei construcţii şi deconstrucţii ce se suplinesc şi împlinesc reciproc, în cea mai derutantă complementaritate.

Permanenta migraţie a secvenţelor spre un centru al prezentului dezvăluie treptat şi un prezent augustinian. Descartes, cel care îşi datorează celebritatea acelui *cogito, ergo sum* unei parafraze la Sfîntul Augustin, zice-se pur şi simplu coincidentă, trebuie să accepte în acest poem nu doar ocultatul arbitraj al lui Beckett, dar chiar intruziunea acestuia într-o problemă de fervoare pustiitoare — a *timpului*.

73 *Fallor, ergo sum !*
The coy old frôleur !
75 *He tolle'd and legge'd*
and he buttoned on his redemptorist waistcoat,
No matter, let it pass.

(*Fallor, ergo sum !* / Sfiosul bătrîn frôleur ! / A tolle-at şi apoi a legge-at ! / şi după aceea şi-a încheiat nasturii la surtucul redemptorist. / Nu există materie, las-o deoparte »). Sînt cunoscute cuvintele ce sintetizează antiscepticismul augus-

[1] Vezi şi Anton Dumitriu — « Decartes sau îndoiala nesfîrşită », în *Cartea întîlnirilor admirabile*, Eminescu, 1971, pp. 87—130.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

tinian: *Si fallor, ergo sum* — « Dacă mă înşel, înseamnă că exist » (În *De libero arbitrio*, II, 3, 7). În *cogito*-ul cartezian posibilitatea de a fi în eroare, aşa cum figura la Augustin, este înlocuită cu « îndoiala fertilă », cum a fost ea cu precădere interpretată: *Dubito, ergo cogito; cogito, ergo sum*, adică trecerea de la un *sum* pur şi simplu, primar sau « înşelător », la un *sum dovedit de cogito*. Să reţinem că Beckett elimină dubitativul augustinian, dar şi acel infatuat-pozitivist *cogito* cartezian. Locul *lor* îl ocupă voinţa de autoinstituire, ideea augustiniană reinterpretată de Beckett: eu sînt cel ce decide existenţa mea bizuindu-mă în aceasta şi pe posibilitatea de a mă înşela. Cel mai puternic detronat este, desigur, Cartesius, dar este ironizat şi Augustin prin evocarea vieţii lui mirene de dinaintea convertirii (*frôleur* — în fr. dornic să atingă femeile), convertire spre care trimite direct versul 75. Avem aici mult citatul moment din biografia lui Augustin cînd, din grădina casei sale, a auzit o voce de copil spunînd: *tolle, lege* — «ia, citeşte »; a luat Biblia şi a avut revelaţia credinţei creştine. Cuvintele sînt « silite » de Beckett să îmbrace o prezumtivă haină englezească aşa cum prezumptivă (fiindcă mult mai tîrziu a apărut ordinul redemptorian) este şi haina îmbrăcată de Augustin.

Mai mult decît Harvey, pe care l-am urmat deseori în interpretarea acestui poem, sîntem înclinaţi să acordăm Sfîntului Augustin un rol determinant în concepţia lui Beckett despre timp. « Există trei timpuri, prezentul din cele trecute, prezentul din cele prezente şi prezentul din cele viitoare »[3] — iată o frază augustiniană ce pare a curge subteran şi prin literatura lui Beckett, mai frapant revelîndu-se în acel uriaş imobilism din *Godot*. Pînă şi faimoasa dimensiune carteziană a « întinderii » există anunţată de Augustin: « Aşadar, văd că timpul este un fel de întindere. Dar văd? Sau mi se pare că văd? »[3] Viaţa lui Descartes, ideile sale inovatoare, sistemul său ştiinţific se combină într-o figură-pretext instalată în timp iar ironia face ca tocmai acest robust reprezentant al raţionalismului să devină « eroul » unui poem scris de apologetul profundei ignoranţe care va deveni, între altele, Beckett ! « Descartes cel al progresului şi împlinirii este desfigurat în *Whoroscope* aşa cum demolat va fi Voltaire al progresului şi al împlinirii în *En attendant* Godot»[4], conchide pe bună, dreptate, Harvey. Este păstrat pentru fiinţă un *sum* foarte circumspect în privinţa puterilor cugetării iar poemul desfăşoară marea acţiune destructivă a timpului, care şi-a ales victimă şi pe Descartes, un Descartes parţial « falsificat » de Beckett, mai revoltat decît cel istoric autentic, deci mai viu, mai « uman », dacă putem astfel înţelege că slăbiciunile cît şi grandoarea acelui om au fost doar unele obişnuit de tragice ale oricăruia.

Ironicul (w)horoscop devine autoscopic: scientistul Beckett, tînărul promis unei cariere universitare, primeşte în faţă refuzul şi revolta poetului, adică cea dintîi majoră *prise de conscience* a artistului. Totul pornise de la « ou », poate în spiritul acelui confuz *ex ovo omnia* al ironizatului anatomist Harvey, totul poate fi deopotrivă omletă şi cosmologie, mişcare nemişcîndu-se, credinţă şi slăbiciune, infatuare pozitivistă ridiculizată de infatuarea unor ulteriori pozitivişti, real cîştig ştiinţific dar şi pierdere. Stăpîn absolut peste acestea toate e timpul — timpul cel de neînţeles, neîndurătoarea imaterialitate ce distruge materia. (dacă ea va fi existînd?). Cît despre un posibil horoscop, el era de la bun început inutil.

---

[2] Vezi excelenta ediţie românească: Fericitul Augustin, *Scrieri alese, partea întîi*, traducere şi indici de prof. dr. doc. Nicolae Barbu

[3] Op. cit., p. 257

[4] Op. cit., p. 40

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

SAMUEL BECKETT

EXPULZATUL

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Scara nu era înaltă. Îi numărasem treptele de o mie de ori, urcînd şi coborînd, însă cifra nu-mi mai stăruie în minte. N-am ştiut niciodată dacă ar fi trebuit să spun unu cu piciorul pe trotuar, doi cu piciorul celălalt pe prima treaptă, şi aşa mai departe, sau dacă trotuarul nu trebuia numărat. Ajuns în capul scării mă-mpiedicam de aceeaşi dilemă. În alt sens, vreau să spun de sus în jos, era tot aşa, cuvîntul nu-i prea tare. Nu ştiam de unde să încep nici unde să sfîrşesc, ca să spunem lucrurilor pe nume. Ajungeam deci la trei cifre total diferite, fără a şti vreodată care era cea bună. Şi cînd spun că cifra nu-mi mai stăruie în minte, vreau să spun că nici una din cele trei cifre nu-mi mai stăruie în minte. Este adevărat că regăsind, în minte, unde desigur se şi află, una singură din aceste cifre, n-aş regăsi-o decît pe ea, fără să le pot deduce pe celelalte două. Şi chiar de-aş recupera două dintre ele, n-aş şti-o pe a treia. Nu, ar trebui să le găsesc pe toate trei, în minte, pentru a le putea cunoaşte, pe toate trei. Groaznice, amintirile. Atunci nu trebuie să te gîndeşti la anumite lucruri, la cele care îţi strîng inima, sau mai degrabă trebuie să te gîndeşti, căci negîndindu-te rişti să le regăseşti, în minte, încetul cu încetul. Adică trebuie să te gîndeşti preţ de-o clipă, clipa prielnică, în toate zilele şi de mai multe ori pe zi, pînă cînd mocirla le va acoperi, cu un strat de netrecut. E un ordin.

Şi, pe lîngă toate, numărul treptelor n-are nimic de-a face cu povestea asta. Ceea ce ar trebui reţinut e faptul că scara nu era înaltă, şi asta am reţinut-o. Chiar pentru un copil nu era înaltă, în comparaţie cu alte scări pe care le cunoşteam. văzîndu-le în fiecare zi, tot urcîndu-le şi coborîndu-le, şi jucînd pe treptele lor arşice sau alte jocuri cărora le-am uitat pînă şi numele. Dar ce-ar fi-nsemnat asta pentru un om crescut exagerat?

Căderea nu a fost prea gravă. Căzînd auzii uşa trîntindu-se, ceea ce, chiar în toiul căderii, mă linişti. Căci însemna că nu mă urmăreau pînă în stradă, cu un băţ, ca să mă bată acolo, sub ochii trecătorilor. Căci dacă asta ar fi fost intenţia lor n-ar fi închis uşa, ci ar fi lăsat-o deschisă, ca persoanele adunate în vestibul să se poată bucura de pedeapsă, şi să tragă o învăţătură. Se mulţumiseră deci, de astă dată, să mă azvîrle afară, nimic mai mult. Avui timpul, înainte de-a mă stabili în rigolă, să duc la capăt raţionamentul ăsta.

Astfel stînd lucrurile nimic nu mă silea să mă ridic numaidecît. Mă rezemai în coate, curioasă amintire, pe trotuar, îmi sprijinii urechea în căuşul palmei, şi începui să cuget la situaţia mea, obişnuită totuşi. Dar zgomotul, mai slab, însă indubitabil, al uşii trîntite iar, mă smulse din reveria, în care se şi orînduise un peisaj de-a dreptul încîntător, cu măceşi şi trandafiri sălbatici, foarte oniric, şi mă făcu să-nalţ capul, săltîndu-mă în mîini, cu palmele pe trotuar, cu genunchii bine întinşi. Dar nu era decît pălăria mea, zburînd prin aer către mine, rotindu-se. Am prins-o şi mi-am pus-o. Erau încredinţaţi că sînt foarte corecţi. Ar fi putut să-mi reţină pălăria, dar nu era a lor, ci a mea, şi-atunci mi-au înapoiat-o. Dar vraja era ruptă.

Cum să descriu această pălărie? Şi la ce bun? Cînd capul meu a atins dimensiunile n-aş zice definitive, ci maxime, tatăl meu mi-a spus, Vino, flule, să mergem să-ţi cumpărăm pălăria, de parcă ea ar fi aşteptat de-o veşnicie, într-un loc anume. S-a dus direct la pălărie. N-aveam cuvînt la acest capitol, pălărierul nici atît. M-am întrebat adesea dacă tata n-avea intenţia să mă umilească, dacă nu era gelos pe mine că eram tînăr şi frumos, în sfîrşit, fraged, atunci cînd el era deja bătrîn şi buhăit de tot şi violaceu. Începînd din acea zi nu mi-a mai dat voie să ies cu capul gol, cu sprinţarele-mi plete castanii în vînt. Cîteodată, pe vreo stradă-ndepărtată, o scoteam şi-o ţineam în mînă, însă tremurînd. Trebuia s-o perii seara şi dimineaţa.

Yannis Spyropoulos: din expoziţia de la « Palais des Beaux Arts », Bruxelles, 1964

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Tinerii de vîrsta mea, cu care, orice s-ar fi întîmplat, eram silit să mă adun din cînd în cînd, își băteau joc de mine. Dar îmi spuneam, Ce-i drept pălăria nu-i mare scofală, ei nu fac altceva decît să se lege de ea ca de ceva grozav de caraghios, căci sînt complet lipsiți de finețe. Întotdeauna m-am mirat cît de lipsiți de finețe sînt contemporanii mei, eu al cărui suflet se frămînta din zori pînă seara, căutîndu-se pururi. Dar poate că erau doar amabili cu mine, în genul celor ce zeflemisesc cocoșatul pentru nasul lui mare. La moartea tatei aș fi putut să mă descotorosesc de pălărie, nimic nu mă mai oprea, însă n-am făcut nimic în acest sens. Cum oare s-o descriu? Altă dată, altă dată.

M-am sculat și am pornit-o. Nu mai știu ce vîrstă aș putea într-adevăr avea. Ceea ce mi se întîmplase n-avea cum să lase urme în existența mea. Orice-ar fi fost n-a fost nici leagănul, nici groapa. Semăna mai degrabă cu-atîtea alte leagăne, cu-atîtea alte gropi, că mă pierd cu totul. Dar nu cred că exagerez spunînd că eram în puterea vîrstei, ceea ce se cheamă cred în deplinătatea facultăților. O da, de avut le aveam. Traversai strada întorcîndu-mă spre casa ce tocmai mă expediase, eu care odată pornit nu mă-ntorceam niciodată. Cît era de frumoasă! Mușcate la toate ferestrele. De-a lungul anilor, m-am apropiat de mușcate. Sînt viclene, mușcatele, dar am sfîrșit prin a face tot ce-am vrut. Ușa acestei case, înălțîndu-se acolo pe ultima treaptă, am admirat-o mereu cu frenezie. Cum s-o descriu? Era masivă, vopsită în verde, și vara acoperită cu un fel de husă vărgată verde cu alb, avînd o gaură pe unde ieșea un mic inel de fier forjat și o fantă a cutiei poștale protejată de praf, de insecte și de murdărie de-un capac de aramă cu arc. Și iată. Era flancată de doi pilaștri de aceeași culoare, pe cel din dreapta fiind soneria. Perdelele îți inspirau cea mai mare încredere. Chiar fumul ce se ridica dintr-unul din coșurile căminului, cel al bucătăriei, părea că se întinde și se răspîndește în văzduh cu mai multă melancolie decît cel al vecinilor, și mai albastru. Privii la al treilea și ultimul etaj fereastra mea, batjocoritor deschisă. Curățenia generală era în toi. În cîteva ore vor închide iar fereastra, vor trage perdelele și vor proceda la o dezinfecție cu formol. Îi cunoșteam eu. Mi-ar fi plăcut să mor în casa asta. Văzui, ca într-o nălucire, ușa deschizîndu-se și picioarele mele ieșind.

Priveam fără stinghereală, căci știam că nu mă spionează de după perdea, cum ar fi putut face, dacă ar fi vrut. Dar îi cunoșteam eu. Intraseră cu toții în chiliile lor și fiecare își vedea de treabă.

Nu le făcusem totuși nimic.

Nu prea cunoșteam orașul, locul nașterii și al primilor mei pași în viață, și pe urmă al tuturor celorlalți care mi-au încurcat atît de rău calea. Ieșeam atît de puțin! Din cînd în cînd mă duceam la fereastră, dădeam la o parte perdeaua și priveam afară. Și repede mă-napoiam în fundul camerei, acolo unde era patul. Nu mă simțeam în largul meu, pe fundul acestui aer, și-atît de pierdut pe pragul a nenumărate și confuze perspective. Dar pe atunci mai știam încă să acționez, dacă era neapărată nevoie. Dar mai întîi ridicai ochii spre cer, de unde ne sosesc faimoasele ajutoare, unde drumurile nu sînt marcate, unde rătăcești liber, ca într-un deșert, unde nimic nu oprește privirea, din oricare parte ai vrea, spre oricare parte, cel mult înseși limitele privirii. De aceea și ridic ochii, cînd totul merge rău, mi-e și lehamite dar n-am ce-i face, spre acest cer ce se-odihnește, chiar înnorat, plumburiu, voalat de ploaia dezordinii și orbirii orașului, cîmpiei, pămîntului. Cînd eram mai tînăr gîndeam c-ar fi bine să trăiești în mijlocul cîmpiei, și mă duceam în landele din Lunebourg. Cu cîmpia în gînd mă duceam spre lande. Erau alte lande mult mai aproape, dar un glas îmi spunea, Landele din Lunebourg sînt cele de care-aveți nevoie, eu n-am prea fost tutuit. Elementul lună trebuia să-și aibă rostul lui acolo. Ei bine, landele din Lunebourg nu-mi plăceau deloc, dar absolut deloc. Mă-ntorceam dezamăgit

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

şi în acelaşi timp uşurat. Da, nu ştiu de ce, nu fusesem niciodată dezamăgit, şi fusesem adesea, pe vremuri, fără să resimt în acelaşi timp, sau cu o clipă după, o incontestabilă uşurare.

Am pornit la drum. Ce-nfăţişare. Înţepeneala membrelor inferioare de parcă natura nu mi-ar fi dat genunchi, teribila îndepărtare a picioarelor de-o parte şi de alta a axului. Trunchiul, în schimb, parcă datorită unui mecanism compensatoriu, avea moliciunea unui sac umplut cu zdrenţe şi se bălăbănea nebuneşte după imprevizibilele smucituri ale bazinului. Am încercat adesea să-mi corijez aceste defecte, să-mi înţepenesc bustul, să-mi îndoi genunchii şi să-mi aduc picioarele unul lîngă altul, căci aveam pe puţin cinci sau şase, dar se sfîrşea întotdeauna în acelaşi fel, vreau să spun printr-o pierdere a echilibrului, urmată de-o cădere. Trebuie să mergi fără să te gîndeşti la ceea ce faci, cum ai respira, şi eu cînd mergeam fără să mă gîndesc la ceea ce fac, mergeam aşa cum v-am spus-o, şi cînd începeam să mă supraveghez făceam cîţiva paşi destul de bine executaţi şi apoi cădeam. Am luat deci hotărîrea de-a mă lăsa la voia întîmplării. Această ţinută se datorează, după părerea mea, cel puţin în parte, unei anumite înclinaţii de care n-am putut niciodată să mă eliberez în întregime şi la care anii mei impresionabili, cei ce condiţionează formarea caracterului, e firesc să fi contribuit în bună măsură, vorbesc de perioada care se întinde, cît vezi cu ochii, între primele poticniri, în spatele unui scaun, şi clasa a treia, sfîrşitul studiilor mele liceale. Aveam deci penibilul obicei că, spîrcîindu-mi chiloţii, de regulă la începutul dimineţii, între orele zece zece şi jumătate, să vreau negreşit să-mi continui şi să-mi închei ziua, de parcă nimic nu s-ar fi întîmplat. Numai ideea de-a mă schimba, sau de-a mă destăinui mamei care n-ar fi vrut decît să mă ajute, îmi era intolerabilă, nu ştiu de ce, şi pînă la culcare mă tîram cu, între pulpe sau lipit de fese, arzător, crocant şi răumirositor, rezultatul revărsărilor mele. De unde aceste mişcări precaute, ţepene şi cît mai largi ale picioarelor şi acest balans disperat al bustului, menit fără îndoială să dea impresia, să te facă să crezi că eram fără griji, vesel şi vioi, şi să facă verosimile explicaţiile mele pe tema rigidităţii bazei, pe care o puneam pe seama reumatismului ereditar. Elanul meu tineresc, în măsura în care-l aveam, se uză, se acri şi deveni neîncrezător înainte de vreme, iubitor al ascunzişurilor şi al poziţiei orizontale. Biete soluţii ale tinereţii, care nu explică nimic. N-ai nici un motiv să fii stînjenit. Să raţionăm fără teamă, ceaţa nu va ceda.

Se-nsenina. Mergeam pe stradă, ţinîndu-mă cît mai aproape de trotuar. Trotuarul cel mai larg nu este niciodată destul de larg pentru mine, cînd mă pun în mişcare, şi am oroare să incomodez necunoscuţii. Un sergent mă opri şi-mi spuse, Şoseaua pentru vehicole, trotuarul pentru pietoni. Parcă din vechiul testament. Urcai deci pe trotuar, scuzîndu-mă parcă, şi mă menţinui, într-o înghesuială de nedescris, preţ de vreo douăzeci de paşi, pînă-n clipa în care a trebuit să mă arunc la pămînt, ca să nu strivesc un copil. Era înhămat, îmi amintesc micile hamuri, cu clopoţei, probabil se credea poney, sau percheron, de ce nu. L-aş fi strivit bucuros, detest copiii, i-aş fi făcut dealtfel un serviciu, dar mă temeam de represalii. Toţi oamenii sînt părinţi, asta-i ceea ce vă interzice să speraţi. Ar trebui amenajate, pe străzile cu trafic intens, piste speciale pentru micuţele fiinţe murdare, pentru landourile, cercurile, suzetele, patinele, trotinetele, păpuşile, mănuşile, doicile, baloanele, toată micuţa murdara lor fericire, ce mai. Căzui deci şi căderea mea antrenă pe aceea a unei bătrîne doamne burduşită cu paiete şi dantele care cîntărea cam vreo două sute de livre. Urletele ei nu-ntîrziară să stîrnească o învălmăşeală. Speram din toată inima să-şi fi spart femurul, bătrînele doamne îşi sparg uşor femurul, dar nu de-ajuns, nu de-ajuns. Profitai de confuzia generală ca s-o şterg, proferînd injurii inteligibile, de parcă eu eram victima, şi eram, dar n-aş fi putut s-o dovedesc. Nu se

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

linşează niciodată copiii, pruncii, orice ar face sînt absolviţi dinainte. Eu i-aş linşa cu plăcere, nu spun că aş face-o cu mîna mea, nu, nu sînt un violent, dar i-aş încuraja pe alţii şi le-aş plăti un rînd cînd totul ar fi terminat. Însă de-abia putui să-mi reiau sarabanda tropăielilor şi smuciturilor că am şi fost oprit de un al doilea sergent, asemănător întru totul cu primul, într-atît încît m-am întrebat de nu cumva era acelaşi. Îmi atrase atenţia că trotuarul era pentru toată lumea, de parcă era absolut evident că nu puteam să fiu asimilat acestei categorii. Aţi dori, spusei, fără să mă gîndesc o singură clipă la Heraclit, să cobor în apa din rigolă? Coborîţi unde vreţi, dar nu ocupaţi tot locul. Îi ţintii buza superioară, care avea pe puţin trei centimetri înălţime, suflînd cu putere într-acolo. O făcui, cred, destul de firesc, de parcă, sub cruda constrîngere a evenimentelor, aş fi scos un oftat adînc. Dar el nu clinti. Trebuie să fi fost deprins cu autopsiile, sau cu exhumările. Dacă nu sînteţi în stare să circulaţi ca toată lumea, spuse, aţi face mai bine să staţi acasă. Asta era şi sentimentul meu. Şi atribuindu-mi un acasă n-avea de ce să-mi displacă. În acest moment tocmai trecea un convoi funebru, cum se întîmplă cîteodată. A fost o mare-nvălmăşeală de pălării în acelaşi timp cu o fluturare a mii şi mii de degete. În ce mă priveşte, dacă aş fi silit să mă închin, nu m-ar lăsa inima să n-o fac cum trebuie, rădăcina nasului, buric, umărul stîng, umărul drept. Însă ei, cu gesturi grăbite şi nesigure, făceau un soi de cruce-nvîrtejită, fără nici o prestanţă, cu genunchii sub bărbie şi mîinile în toate felurile. Cei mai îndîrjiţi se opriră şi se-auziră mormăituri. Cît despre sergent, el împietri, cu ochii închişi, cu mîna la chipiu. În birjele cortegiului, zării oamenii vorbind cu-nsufleţire, evocau probabil momente din viaţa defunctului, sau a defunctei. Mi se pare c-am auzit spunîndu-se că harnaşamentul dricului nu e acelaşi în amîndouă cazurile, dar n-am putut şti niciodată în ce constă deosebirea. Caii trăgeau vînturi şi se bălegau de parcă s-ar fi dus la bîlci. N-am văzut pe nimeni în genunchi.

Dar merge repede la noi, ultima călătorie, în zadar grăbeşti pasul, ultima birje, cea a servitorilor, te depăşeşte, răgazul s-a sfîrşit, oamenii se-nsufleţesc din nou, se bagă iar în tine. În aşa măsură că m-am oprit a treia oară, de data asta fiindcă am avut eu cheful şi am luat o birjă. Cele pe care le văzusem trecînd, tixite cu oameni discutînd cu-nflăcărare, îmi făcuseră o puternică impresie. E o cutie mare şi neagră, bîţîindu-se pe arcuri, cu ferestre mici, unde miroase a-nchis, unde te chirceşti într-un colţ. Uneori simţeam calota pălăriei atingînd plafonul. Ceva mai tîrziu m-am aplecat în faţă şi am deschis geamurile. Apoi mi-am reluat locul, cu spatele în sensul mersului. Eram gata să aţipesc cînd un glas mă făcu să tresar, era birjarul. Deschisese portiera, fără îndoială exasperat că nu putuse să se facă auzit prin geam. Nu-i vedeam decît mustaţa. Unde? întrebă. Coborîse de pe capră special ca să mă-ntrebe. Şi eu care mă şi credeam departe! Mă gîndii, căutînd în minte numele vreunei străzi, sau al unui monument. Birja asta-i de vînzare? întrebai. Adăugînd, Fără cal. Ce să fac cu un cal? Dar ce-aş face cu o birjă? Aş putea oare să mă culc acolo? Cine mi-ar aduce de mîncare? La Zoo, spusei. E un caz extrem de rar să nu existe Zoo în marile oraşe. Adăugai, Nu merge prea repede. Rîse. Ideea c-ar putea să meargă prea repede la Zoo trebuie să-l fi amuzat. Sau poate ideea de-a rămîne fără birjă. Dacă nu pur şi simplu eu, persoana mea, a cărei prezenţă în birjă trebuie s-o fi metamorfozat în aşa măsură, că birjarul văzîndu-mă acolo, cu capul în umbra plafonului şi genunchii proptiţi în geam, se-ntreba probabil dacă era într-adevăr birja lui, dacă era într-adevăr o birjă. Se-ntoarce iute spre cal, se linişteşte. Poţi şti vreodată de ce-ţi vine să rîzi? În tot cazul rîse scurt, ceea ce părea că mă scoate din cauză. Închise portiera şi se urcă pe capră. Puţin după aceea calul porni.

Da, aveam încă ceva bani în vremea aia. Puţinii bani pe care tata mi-i lăsase,

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

în dar, fără nici o condiţie, la moartea lui, mă-ntreb şi-acum de nu mi-au fost furaţi. Căci de-atunci nu-i mai aveam. Asta nu mă-mpiedica să-mi duc traiul mai departe, şi chiar în felul meu pînă la un punct. Marele inconvenient al acestei stări, ce s-ar putea defini ca o neputinţă absolută de-a cumpăra, este că te sileşte să te mişti. De exemplu, rareori, dacă într-adevăr eşti fără bani, poţi să-ţi faci rost de mîncare, din vreme-n vreme, rămînînd în adăpostul tău. Deci eşti obligat să ieşi şi să te mişti, cel puţin o zi pe săptămînă. În aceste condiţii nu ai nici o adresă, vrei-nu vrei. De aceea aflai cu o anume întîrziere că eram căutat, într-o problemă care mă privea îndeaproape. Nu mai ştiu pe ce cale. Nu citeam ziarele şi nici nu-mi mai amintesc să fi vorbit cu cineva în toţi acei ani, poate doar de două sau de trei ori, în problema hranei. În sfîrşit trebuie să fi mirosit eu ceva, într-un fel sau într-altul, altfel nu m-aş fi prezentat niciodată la domnul Nidder, curios cum se-ntîmplă să nu uiţi anumite nume, şi nu m-ar fi recunoscut niciodată. El mi-a verificat întîi identitatea. A durat un timp. I-am arătat iniţialele de metal din interiorul pălăriei, ele nu dovedeau nimic, dar întăreau probabilităţile. Semnează, îmi spuse. Se juca cu o riglă cilindrică, cu care ar fi putut omorî şi-un bou. Numără, spuse. O tînără femeie, poate de vînzare, asista la această discuţie, în calitate de martor, fără îndoială. Am băgat teancul în buzunar. N-ai dreptate, spuse. Îmi închipuiam c-ar fi trebuit să mă pună să număr înainte de-a semna, ar fi fost mai corect. De unde să vă iau, spuse, dacă e cazul. Coborîsem scările cînd îmi veni în minte ceva. Puţin după aceea le urcai iar ca să-l întreb de unde-mi veneau banii, adăugînd că aveam dreptul să ştiu. Îmi spuse un nume de femeie, pe care l-am uitat. Poate mă ţinuse pe genunchi pe cînd eram încă în faşă şi eu o dezmierdam. Asta ajunge cîteodată. Spun bine, în faşă, căci mai tîrziu ar fi fost prea tîrziu, pentru dezmierdări. Deci mulţumită acestei sume mai aveam niscaiva bani. Foarte puţini. Drămuiţi pentru viaţa ce-o aveam înainte ei nici nu mai existau, doar dacă previziunile mele nu erau prea pesimiste. Bătui în peretele de sticlă, pe lîngă propria-mi pălărie, chiar în spatele birjarului dacă socotesc bine. O trîmbă de praf ieşi din capitonaj. Luai o piatră din buzunar şi ciocănii cu ea, pînă cînd birja se opri. Observai că n-a existat nici o încetinire, aşa cum se întîmplă la cele mai multe vehicole, înainte de-a se opri. Nu, s-a oprit la ţanc. Aşteptam. Birja trepida. Birjarul, cocoţat pe capră, asculta probabil. Calul, parcă-l vedeam cu ochii. Nu se năruia la cea mai mică oprire, ci rămînea atent, cu urechile ciulite. Privii pe fereastră, eram din nou în mişcare. Ciocănii iar în perete, pînă cînd birja se opri din nou. Birjarul se dădu jos de pe capră înjurînd. Coborîi geamul ca să nu-i vină ideea să deschidă portiera. Mai repede, mai repede. Era şi mai congestionat, ca să nu spun stacojiu. Mînia, sau vîntul cursei. I-am spus că-l angajam pe toată ziua. Răspunse că avea o înmormîntare la ora trei. Ah morţii. I-am spus că nu mai vreau să merg la Zoo. Nu mai mergem la Zoo, am spus. Răspunse că-i era egal unde mergem, cu condiţia să nu fie prea departe, din pricina calului. Ce să mai vorbim de specificitatea limbajului primitivilor. Îl întrebai dacă ştia vreun restaurant. Adăugai, Mănînci cu mine. Îmi place întotdeauna să fiu cu cineva de-al casei. Era o masă mare flancată de două bănci exact de aceeaşi lungime. Aplecat peste masă îmi vorbi de viaţa lui, de nevastă, de cal, apoi iar de viaţa lui, de viaţa lui atît de groaznică, mai ales din cauza firii sale. Mă întrebă dacă-mi dădeam seama ce însemna asta, să fii afară pe orice vreme. Aflai că sînt şi birjari care-şi petrec toată ziua la cald în birjă, dormitînd, aşteptînd să vină clientul să-l zgîlţîie. Mergea altădată, dar astăzi îţi trebuie alte metode, dacă vrei să te regăseşti la sfîrşitul zilelor tale. I-am descris situaţia în care mă aflam, ce pierdusem şi ce căutam. Făceam amîndoi tot posibilul să înţelegem, să explicăm. Înţelegea că rămăsesem fără cameră, că mi-ar fi trebuit o alta, dar

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

tot restul îi scăpa. Îi intrase în cap, de unde nimeni nu mai putea să i-o scoată, că eram în căutarea unei camere mobilate. Scoase din buzunar un ziar din după-amiaza de ieri, sau poate de alaltăieri, și se puse pe treabă, parcurgînd mica publicitate, subliniind cinci sau șase anunțuri cu un ciot de creion, același care tremura deasupra cîștigătorilor de mîine. Sublinia fără îndoială pe cele ce le-ar fi subliniat dacă-ar fi fost în locul meu, ori poate pe acelea ce trimeteau în același cartier, din pricina calului. N-aș fi reușit altceva decît să-l tulbur spunîndu-i că, în ce mă privește, n-admiteam alte mobile, în camera mea, decît patul, și c-ar fi trebuit să le dea afară pe toate celelalte, pînă la noptieră, înainte de-a consimți să pun piciorul acolo. Către orele trei trezirăm calul și pornirăm la drum. Birjarul îmi propuse să urc pe capră, alături de el, însă după o vreme adormisem deja înăuntrul birjei, regăsindu-mi locul. Vizitarăm, una după alta, sper după un plan anume, adresele pe care le subliniase. Scurta zi de iarnă era pe sfîrșite. Mi se pare cîteodată că acolo au rămas singurele zile pe care le-am cunoscut, și mai presus de toate fermecătoarea clipă ce precede obliterarea nocturnă. Adresele pe care le subliniase, sau mai curînd însemnase cu o cruce, cum fac oamenii simpli, le bara cu o linie în diagonală, pe măsură ce se dovedeau nepotrivite. Mai tîrziu îmi arătă ziarul, sfătuindu-mă să-l păstrez, ca să fim siguri că n-o să căutăm din nou acolo unde căutasem deja fără folos. În ciuda ferestrelor închise, a scîrțîiturilor birjei și a rumorii de-afară, îl auzeam cîntînd, singur acolo sus cocoțat pe capră. Mă preferase unei înmormîntări, era un fapt ce va dura de-a pururi. Cînta. *Cît de departe-i ea de țara Unde tînărul erou dormea* sînt singurele cuvinte ce mi le-amintesc. La fiecare oprire se da jos de pe capră și mă ajuta să cobor din cupeu. Sunam la ușa pe care mi-o arăta și cîteodată eu dispăream înlăuntru. Mi-amintesc, îmi părea caraghios, să simt din nou o casă în jurul meu, după atîta timp. Mă aștepta pe trotuar și mă ajuta să urc iar în birjă. Începusem să mă satur pînă peste cap de-acest birjar. Se cocoța pe capră și iar o porneam. La un moment dat se întîmplă ceva. Se opri. Mi-am ieșit din toropeală și eram gata să cobor. Dar nu veni să-mi deschidă portiera și să-mi ofere brațul, am fost deci silit să cobor singur. Aprindea felinarele. Îmi plac felinarele cu petrol, cu toate că ar fi, o dată cu lumînările, și exceptînd astrele, primele lumini pe care le-am cunoscut. Îl întrebai dacă puteam să aprind al doilea felinar, căci pe primul îl aprinsese el. Îmi dădu cutia de chibrituri, deschisei gemulețul bombat prevăzut cu balamale, aprinsei și închisei repede, ca feștila să ardă deplin și liniștit, în căsuța ei, la adăpost de vînt. Mi-a fost dată bucuria asta. Noi nu vedeam nimic, la lumina acestor felinare, cel mult crupa calului, dar alții le vedeau din depărtare; două pete galbene plutind încet, liber rătăcitoare. Cînd atelajul cotea se zărea un ochi, roșu sau verde după caz, un romb bombat, limpede și viu ca-ntr-un vitraliu.

Odată ultima adresă cercetată, birjarul îmi propuse să trag la un hotel pe care-l cunoștea, unde-aș fi fost bine primit. Asta rămîne-n picioare, birjar, hotel, e verosimil. Recomandat de el n-aș duce lipsă de nimic. Tot confortul, zise, făcîndu-mi cu ochiul. Plasez această discuție pe trotuar, în fața casei de unde tocmai ieșisem. Îmi amintesc, sub felinar, crupa slăbănoagă și umedă a calului și pe mînerul portierei mîna birjarului, mănușa de lînă. Depășeam cu un cap acoperișul birjei. I-am propus să luăm un pahar. Calul nu mîncase nici nu băuse toată ziua. I-am atras atenția birjarului care-mi răspunse că știe el, calul lui nu se va reface decît odată ajuns în grajd. Dacă-n timpul lucrului lua ceva în gură, de n-ar fi fost decît un măr sau o bucată de zahăr, ar avea crampe la stomac ce l-ar opri să meargă mai departe, ba ar putea chiar să-l răpună. Astfel că era silit să-i lege maxilarele, cu o curea, de fiecare dată cînd dintr-un motiv sau altul îl pierdea

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

din vedere, ca să nu sufere din pricina trecătorilor miloşi. După cîteva pahare birjarul mă rugă să-i onorez, pe el şi pe soţia lui, petrecînd noaptea la ei. Nu era departe. Reflectînd la asta, cu marele privilegiu al distanţării, cred că n-am făcut altceva, toată ziua, decît să ne-nvîrtim în jurul casei sale. Locuia deasupra unui şopron în fundul unei curţi. Frumoasă poziţie, m-aş fi simţit bine acolo. Prezentîndu-mi-o pe soţia lui, o femeie cu fese enorme, el ne părăsi. Nu se simţea în largul ei, se vedea cît de colo, singură cu mine. O înţelegeam, eu nu mă jenez în cazuri de-astea. Nici un motiv ca totul să sfîrşească ori să continuie. Atunci, să sfîrşească. Am spus că voi coborî în şopron să mă culc. Birjarul protestă. Am insistat. Îi atrase atenţia soţiei sale asupra unei bube pe care-o aveam în creştetul capului, căci, din politeţe, îmi scosesem pălăria. Trebuie să isprăvim cu asta, spuse ea. Birjarul numi un doctor pe care-l preţuia în mod deosebit şi care-l scăpase de constipaţie. Dacă vrea să se culce în şopron, spuse femeia, să se culce în şopron. Birjarul luă lampa de pe masă şi mă conduse pe scara ce cobora în şopron, era mai degrabă o schelă, lăsîndu-şi soţia în întuneric. Întinse pe pămînt, într-un colţ, pe paie, o pătură de-a calului, şi îmi lăsă o cutie de chibrituri, în cazul în care-aş fi avut nevoie să văd clar în noapte. Nu-mi amintesc ce făcuse calul între timp. Lungit în întuneric ascultam zgomotul pe care-l făcea adăpîndu-se, un plescăit aparte, apoi sprintul brusc al şobolanilor şi, deasupra mea, şuşotelile birjarului şi-ale femeii gata să mă ponegrească. Strîngeam în mînă cutia de chibrituri, o cutie mare suedeză. Mă ridicai în beznă şi scăpărai unul. Flăcăruia mă ajută să descopăr birja. Îmi veni cheful, apoi mă părăsi, să dau foc şopronului. Găsii prin întuneric birja, deschisei portiera, şobolanii ţîşniră, mă urcai înăuntru. Instalîndu-mă observai imediat că birja nu mai sta drept, de bună seamă oiştile odihneau pe pămînt. Mai bine aşa, puteam să mă răstorn şi să stau cu picioarele în sus, pe cealaltă banchetă. De mai multe ori în timpul nopţii simţii calul privindu-mă pe fereastră, şi m-ajunse suflul nărilor lui. Odată deshămat, trebuie să fi găsit stranie prezenţa mea în birjă. Îmi era frig, uitasem să iau pledul, dar nu într-atît ca să mă duc să-l caut. Prin fereastra birjei o vedeam pe cea a şopronului, din ce în ce mai bine. Ieşii din birjă. În şopron se luminase puţin, întrevedeam ieslea, rastelul, hamurile spînzurînd, şi mai ce, găleţi şi perii. M-am dus la uşă dar n-am putut s-o deschid. Calul mă urmărea cu privirea. Caii deci nu dorm niciodată? După părerea mea birjarul ar fi trebuit să-l lege, în faţa ieslei de exemplu. Am fost silit deci să ies pe fereastră. N-a fost uşor. Dar ce-i uşor? Mi-am trecut capul mai întîi, mă sprijineam în palme pe pămîntul curţii în timp ce coapsele mi se răsuceau încă prinse în cadrul ferestrei. Îmi aduc aminte smocurile de iarbă de care am tras, cu amîndouă mîinile, ca să mă pot elibera. Ar fi trebuit să-mi scot mantaua şi s-o arunc pe fereastră, dar ar fi trebuit să mă gîndesc la asta. De-abia ieşit din curte m-am gîndit la ceva. Osteneala. Strecurai o bancnotă în cutia de chibrituri, intrai în curte şi pusei cutia pe pervazul ferestrei pe unde tocmai ieşisem. Calul sta la fereastră. Dar după cîţiva paşi făcuţi pe stradă, m-am reîntors în curte şi-am luat înapoi bancnota. Chibriturile le-am lăsat, nu erau ale mele. Calul sta tot la fereastră. Mi se acrise de-acest cal. Zorii abia mijeau. Nu ştiam unde sînt. Scurt cumpănind, am luat-o spre răsărit, ca să fiu luminat cît mai curînd. Aş fi vrut un orizont marin, sau deşertic. Cînd sînt afară, în zori, merg la întîlnire cu soarele, şi seara, cînd sînt afară, o iau pe urmele lui, pînă-n casa morţilor. Nu ştiu de ce-am spus povestea asta. Aş fi putut tot atît de bine să spun alta. Poate că altă dată voi spune alta. Suflete vii, atunci veţi vedea că se aseamănă.

În româneşte de CONSTANTIN ABĂLUŢĂ

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

CONSTANTIN ABĂLUȚĂ

Molloy, Beckett, vocea care îi unește

Siajul lăsat de marile opere de artă se dovedește a fi adesea invers proporțional cu scurgerea timpului. La apariția lui, produsul cultural de excepție, ex-centric prin el însuși, întîmpină însemnate rezistențe, e considerat periferic, nenatural, hibrid, « prefabricat ». Resorturile sale intime, sporite în finețe — ca acele intermitente și volatile particule ale materiei, descoperite tot mereu de savanți —, n-au cum fi pătrunse de gîndirea ultimativ-concluzivă. Iar aspectul lui exterior singular îl face aproape invizibil fiindcă nu poate fi raportat la nimic preexistent. Căci a vedea e a compara, a gîndi e a fi distrat — ca să parafrazăm paradoxala dialectică beckettiană. [1]

Un număr din 1947 al revistei franceze « Fontaine »: irlandezul Samuel Beckett publică aici strania, derutanta nuvelă *L'Expulsé*, prima producție concepută direct în limba adoptivă în care-și va scrie apoi toată opera.

În 1951 tînărul editor Jérôme Lindon lansează cu un entuziasm vizionar romanul *Molloy*, în care încă de la început o parte a criticii a văzut o mutație capitală, prevestind era « nimicului », « artei minimale » ori « subiective ». Însă nu mai puțin o « mărturie ce tinde spre universal » (Gaétan Picon: «L'impossible néant»), ori o operă « în care humorul, subtilitatea în întregime cerebrală și complexitatea ironică deabia reușesc să mascheze tragicul. Nu numai că, de la sine înțeles, pentru Beckett omul e singur, azvîrlit într-o lume lipsită de semnificații, dar nu există măcar unul din demersurile, gîndurile, sentimentele sale care să nu fie clădit pe iluzie și dispreț. Orice hotărîre e coruptă încă din start și se schimbă în contrariul ei. Trădați de viață, de semeni, de propriul trup, de gîndurile noastre cele mai personale, de sentimentele cele mai pasionate, rătăcim fără țintă în noapte și sîntem condamnați să rătăcim fără ca această situație deplorabilă să se bucure măcar de umbra unei grandori. » (Maurice Nadeau: *En avant vers nulle part)*

Tot Maurice Nadeau este primul care indică drept cheie a creației beckettiene nuvela *L'Expulsé*, și pe drept cuvînt, căci ea anunță iminentul roman: personajul, situațiile, strategia narativă, respectiv continuumul discontinuu atît de derutant și totodată liniștitor, acel textualism adînc reflexiv cu meandre dezabuzat socratice. *Expulzatul* e un text scurt care narează, la persoana întîi, avatarurile derizorii ale unui personaj abulic, despre care nu aflăm decît că a fost zvîrlit afară din camera sa, și pe care-l vedem apoi căutînd fără prea mare rîvnă o nouă locuință, ajutat de-un birjar binevoitor ce-a renunțat să se mai ducă la înmormîntarea la care era dinainte angajat. « Mă preferase unei înmormîntări, este un fapt ce va dura de-a pururi » reflectează, pe ton de umor macabru, eroul — și găsim în aceste cîteva pagini de-o simplitate dezarmantă, ca într-o picătură de apă, întreg spectrul negru-brun-violet al viitoarelor curcubee, cascade, cataracte de nimicnicie cu care Beckett,

---

[1] De altfel, cea de a doua sintagmă plutește totodată în sfera de influență a unui alt mare precursor al golului existențial, care, pentru a face mai credibilă sentința *a simți e a fi distrat*, a formulat-o prin gura unuia dintre cei trei heteronimi ai săi, verificînd-o astfel la nivel biografic-creativ, investind dispersia ființei și libertatea mijloacelor de expresie cu genuine puteri de simțire. E vorba de marele poet Fernando Pessoa, metamorfozat pentru a putea avea revelația acestui adevăr-multiplu, în Alberto Caeiro.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

« le dernier écrivain » cum îl denumește Bernard Pingaud, va fascina și tulbura nu numai un public ales ci și ... pe ocnașii din San Quentin.

E drept că această atît de citată performanță a fost înfăptuită de o piesă, de mult așteptatul (și inexistentul?) Godot, cel ce i-a asigurat lui Beckett dintr-odată celebritatea și popularitatea. Scenicitatea prozei nu pare a fi deloc mai prejos decît cea a teatrului său, și asta printr-un comun dat constitutiv: distorsionarea la maximum a celor două componente ontologice (am numit spațiul și timpul), încît se creează din însuși acest fapt o genuină tensiune, un indefinit sentiment de așteptare perpetuă, cît și corolarul lui, neîncrederea sporită cu care este primit orice detaliu ce pare a aduce puțină lumină în tulburele șir de întîmplări defilînd lent ca niște gînduri lunatice, ce refuză să se materializeze complet și pentru multă vreme.

Încordata pîndă a cuvîntului următor, care nu știi ce va aduce cu el, atitudinea retractil-expectativă specifică unei firi singuratice fac din frazele beckettiene replici vii, întreținînd o atmosferă de dezbatere (nu publică, ci interioară) la un grad de tensiune întîlnit poate doar la Kafka (indubitabil, unul din maeștii săi) însă aici într-altfel spațializat.

Alt element dramatic derivă din confuzia interior-exterior, cu grijă întreținută. Parcă preluînd deviza lui Oscar Wilde (« locul în care se petrec cele mai mari minuni ale lumii »), și pentru Beckett cutia craniană devine scena pe care *vocea* evoluează tot atît de liber precum Molloy în labirintul palpabil al naturii și societății. Dar despre *voce* vom vorbi ceva mai încolo, după ce vom fi prezentat cît de cît *scena*, adică acest gol fundamental care se dovedește căpățîna, și o dată cu ea întreaga ființă a homunculului nostru.

Molloy (sau, cum se presupune în partea a doua a romanului, Mollose) este mai degrabă un anti-erou, vagabond surd și amnezic, maniac, agorafob, schilod și mirosind a cadavru, bălăngănindu-se ca o ființă preistorică, împreună cu cîrjele sale, « pe-o bicicletă fără lanț, cu roți libere, dacă există așa ceva », face parte, în ciuda aspectului său larvar, din întinsa galerie de personaje *à rebours*, undeva între Don Quijote, Till Eulenspiegel ori Charlot, ale căror peripeții par menite a uimi, a descreți frunțile, dar care reprezintă tot atîtea încercări de a pune în valoare limitele sistemului, sau chiar de a-i sugera acestuia noi fruntarii. Deosebirea față de aceste modele e însă una radicală. Anume: peripețiile sînt atît de anodine, parcă știute dinainte, iar lipsa oricărei reacții din partea celui ce le *suferă* (și acest verb are semnificații totale, căci personajul, respectînd aici cu sfințenie tradiția, este mereu ghinionist) descumpănește într-atît încît putem spune cu mîna pe inimă că o astfel de povestire *încrețește* frunțile, aruncîndu-l pe lector în plină stupoare. Molloy nu se neliniștește de eșecurile sale, nu se enervează, nu plînge, nu regretă că nu a acționat altfel, ba chiar își zîmbește în barbă, fiind convins că așa și trebuia să se întîmple, că răul nu are hotare. Ca urmare își restrînge benevol aria posibilelor, își mai rememorează încă o dată — a cîta oară? — un episod de pe vremea cînd stătea pe malul mării într-o groapă, simțindu-se aici mai în siguranță decît în alte părți, căci nu putea fi luat de nimeni prin surprindere, pe întinderea plăjii orice ființă anunțîndu-se încă de departe, întîi ca un punct, apoi mărindu-se, etc.; mai bagă în gură una din cele șaisprezece pietre de supt, necăjindu-se doar că nu mai poate să adauge celor patru buzunare (două ale hainei și două ale pantalonului) încă de trei ori pe-atîtea, că deci nu va ști niciodată dacă suge de fiecare dată o piatră nouă sau nu cumva — printr-un hazard extraordinar — aceeași piatră; sau pur și simplu se abandonează visării, lumii interioare mirifice și copilărești, închizînd ochii « și din pleoapele-mi închise noaptea

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

cea mică, unde pete limpezi se nasc, scînteiază, se sting, cînd vide, cînd populate, parcă din gunoaie de sfinţi flacăra.»

« Molloy ou la vie sans bonniche », acest lait-motiv (ironic poate, dar prin asta încă mai viu!) al frustrării şi dezrădăcinării, al ostilităţii lumii exterioare, al lipsei funciare de perspectivă, ne desvăluie totodată şi latura infantilă a personajului, decelabilă şi în alte ocazii, în declaraţii de-o cruzime inocent-lăudăroasă, ori în înşiruirea de operaţii banale şi meticuloase pe care, iată, le execută la perfecţie, « ca un om mare », ne vine să spunem. Mitul eternei reîntoarceri într-o versiune degradată, stupid-absurdă? Poate. Schilodul rătăcitor distribuit într-un rol apocrif, Don Quijote sau Ulysse? De ce nu. Oricum, spre deosebire de aceştia, el nu tînjeşte să regăsească femeia iubită pentru a restabili unitatea primordială a lumii — pentru el o astfel de ţintă ar fi supradimensionată — ci doar, într-o înaintare tatonantă, tot mai lentă şi mai sacadată, se îndreaptă spre aceea care i-a dat viaţă. Nu o face dintr-un imbold anume (iubire, compasiune, interes), ci pur şi simplu din lipsa oricărui imbold, din cauza unei imaginaţii sărace. De asemeni, în absenţa vocaţiei de a se descurca în viaţă, o fixaţie subconştientă îl împinge să refacă primul său drum, acela ce l-a scos din casa părintească fără voia lui (vezi *Expulzatul*) şi l-a împins în vîltoarea lumii care s-a dovedit a fi atît de neprimitoare pentru el. Ca un mecanism cu dus-întors, unul dintre cele mai simple, acela al propriei sale pălării legate cu un elastic de butoniera hainei, ca să nu se piardă, Molloy însuşi pare a nu cunoaşte o alternativă. A fost născut iar apoi expulzat din casa părintească? Ei bine, acum e rîndul lui să se întoarcă înapoi. Din nenorocire, memoria lui e mai perisabilă decît elasticul, şi drumul întoarcerii ia aspecte labirintice, în locul atît de exactului şi eficientului arc de cerc descris de pălăria ce revine fără nici un efort la locul ei.

În plus, pe măsură ce înaintarea lui se dovedeşte tot mai grea, mai zadarnică, mai imposibilă, ne dăm seama că mama începe să capete un tot mai pregnant caracter de simbol bifront. Vagii iluzii de înstrăinare prin regăsirea spaţiului originar, prin resuscitatea valenţelor sale de siguranţă şi împăcare, i se substituie tot mai insidios prevestirea extincţiei. La această presupunere (căci doar presupunerile despică, astre instantanee, întunecatul cer beckettian) contribuie detaliile pe care le aflăm: mama e surdă, mută, oarbă, paralizată — o masă de carne chircită, pe pragul inconştienţei, cu care nu se mai poate comunica decît prin intermediul cîtorva izbituri în ţeastă.

Şi, mergînd pînă la capăt cu temeritatea, Beckett inversează pînă şi grila labirintică. Kafka, de exemplu, justifica totuşi cele mai absurde acţiuni ale eroului său prin convingerea, sau măcar speranţa lui că ele îi vor servi la ceva (disculparea de imaginarea vină, în *Procesul*). Molloy nu numai că nu doreşte, dar ştie precis că nici una din scenele reamintite n-a dus şi nu va duce nicăieri, de aceea şi ordinea lor poate fi oricînd intervertită, verosimilitatea lor pusă la-ndoială, însăşi existenţa lor ca fapte reale într-un spaţiu real — negată copilăreşte printr-un *Asta-i în capl* ori *Vocea îmi spune toate astea!* De asemeni, acţiunea principală, căutarea, atît de afişată, sau totuşi evidentă, ori măcar bănuită la vechile modele, devine aici total ignorată. Ea nu e scoasă la iveală decît ocazional, ca un tic, ca o scuză formală pe care desigur nimeni (nici măcar personajul însuşi) n-o va crede, dar care e de neînlocuit: ceva în genul bolboroselilor cu care beţivii încearcă să acrediteze ideea că nu-s haimanale, că au o ţintă anume etc. De altfel, lipsa aproape totală de repere, numele oraşului căutat, numele mamei, etatea ei îndreptăţesc supoziţia că totul nu-i decît un truc prin care Molloy, dintr-o pudoare care-l caracterizează, ţine să treacă în faţa celorlalţi drept aidoma lor, deci cu un scop în viaţă

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Astfel, printr-o tehnică a disimulării, firul principal e ascuns privirii, lăsîndu-se loc unui soi de secvențe la diferite puteri ale memoriei, realități filtrate dublu, triplu, ș.a.m.d., începînd să se submineze unele pe altele și conducînd la stranii *distanțări* ale însuși autorului față de textul său. Cîteva exemple de astfel de distanțări. Într-un loc personajul face gesturi de care *nu era fizic capabil*, iar apoi, cînd își dă seama de aceasta, ridică din umeri ricanînd ceva în genul: Uneori toți uităm de personajul pe care-l incarnăm. În alt loc, glosînd ironic pe marginea ciclicității timpului, Molloy spune: «fără îndoială într-o zi îl voi întîlni din nou pe comisar și pe ajutoarele sale. Și dacă, prea schimbat ca să-i recunosc, nu precizez că sînt aceiași, nu vă înșelați, vor fi aceiași, deși schimbați. Căci a stabili o ființă, un loc, era să spun o oră, dar nu vreau să ofensez pe nimeni, și în continuare să nu te mai folosești de ele, ar fi, cum să spun, nu știu. Să nu vrei să spui, să nu știi ce vrei să spui, să nu poți ceea ce s-ar crede că vrei să spui, și totuși să spui sau parcă, iată ce trebuie să nu pierzi din vedere, în febra redactării». Și putem spune cu îndreptățire că Beckett nu pierde o clipă din vedere acest deziderat, discreditînd de cîte ori are ocazia proiectul narativ și în general convențiile de orice fel. Totuși numai de aici, din aceste falii bruște țîșnește străfulgerarea ce luminează *altfel* tot întregul, care ghidează spre conflicte de ordin moral-filosofic. O clipă doar. Apoi nesfîrșitul șuvoi aluvionar își reia cursul purtînd cu el, în imediată proximitate unele de altele, relatări amorfe și ridicole, detalii scatologice și cugetări profunde, scene de tiranie macabră și de umilă duioșie clovnească, largi viziuni somnambulice, trunchiate, deformate și negate cîteva fraze mai încolo.

« Capodoperă prefabricată » după Robert Kanters, romanul *Molloy*, au observat alți critici, întreprinde o demolare sistematică a limbajului și a gîndirii, întru totul corespunzătoare radicalismului personajului său. Paradoxal, complexitatea și credibilitatea schilodului ce-și caută mama se hrănesc din înseși precaritatea și absurdul relatărilor lui. Subtilitatea demersului beckettian constă în aceea că forțează apropierea de public slujindu-se de toate mijloacele de persuasiune pe care le conferă relatarea la persoana întîia transferînd pe neobservate neverosimilul personajului asupra cititorului, făcîndu-l pe acesta din urmă să se îndoiască *efectiv* de veridicitatea cutărui sau cutărui episod, relativizînd astfel obișnuința seculară de a lua *tel-quel* cele descrise cu atîta minuție de povestitor. Roman-capcană? Roman-șaradă? Oricum ar fi, cititorul e forțat să aleagă una din cele două căi posibile. Ori să-i atribuie calificativul de impostor autorului și să arunce cartea din mînă. Ori să se înverșuneze să citească mai departe, să depășească epidermicul controversat al secvențelor (relația cauzală e încă mai degradată decît la Kafka), și învățînd să privească *à travers* în profunzimea tenebrelor care se-ntrezăresc, să realizeze în cele din urmă, pe această cale ocolită, grandoarea acestei « odyssei nihiliste », după cum se exprima un critic al vremii, sau, am spune noi, a acestui discurs central, polisemic, de certă anvergură umanistă, în ciuda tuturor strădaniilor pe care schilodul le face de a schilodi totul în jur (apropierea de Swift nu e gratuită), a acestui poem al neantului posibil — din noi și din afara noastră — cu vizǎ atît de actuală în acest cinic și dezabuzat sfîrșit de mileniu.

Am spus că vom reveni la *voce*. Trebuie să revenim la voce, căci vocea ce se-aude în capul lui Molloy e aceea care, în absolut orice condiții, îi asigură acestuia continuitatea, și textului — înaintarea nestăvilită.

S-a observat că Molloy e un personaj făcut mai mult din cuvinte. El vorbește de unul singur ca să-i treacă de urît și să-și îndepărteze cu fiecare cuvînt inevitabilul sfîrșit. De fapt el nu se teme de moarte, căci moartea nu există din moment ce în clipa cînd ai atins-o n-o mai poți recepta. Deci pentru a-și proba lui însuși că nu a murit, Molloy vorbește într-una, iar uneori mai mult, introduce în monolog

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

cuvintele acelei voci interioare pe care-o aude cînd și cînd, și pe care-o bănuiește cîteodată că ar vorbi tot timpul. În acele clipe, ca într-un exercițiu oracular, perspectiva se schimbă brusc: personajul romanesc se spulberă, în locul lui țîșnind în lumină forța primordială, Logosul atotstăpînitor, adevăratul și unicul creator, cel ce-și plimbă fantoșele botezate cu nume perfect interșanjabile, Yerk, Murphy, Molloy, Watt, Camier, ș.a.m.d.

Adevăratul personaj al lui Beckett e în cele din urmă limbajul. Miraculoasă e această performanță: de a-ți scrie opera într-o altă limbă decît cea maternă și de-a reuși nici mai mult nici mai puțin decît să iei Premiul Nobel (un caz cvasisimilar—prin quasi înțelegem lipsa, deocamdată, a înaltei distincții suedeze — în literele franceze de azi este doar E. M. Cioran, eseistul de renume mondial, de altfel unul dintre apropiații lui Beckett). Experiență de magie executată cu substanțe și materiale de-o calitate atent controlată. Cuvintele sînt *bis-cuit*, arse de două ori în foc, prin aceea că au fost învățate întîi prin intermediul unei alte limbi, și doar apoi reînsuflețite în focarul viu al limbii vorbite, scrise, mîzgălite, cîntate, rîse, șoptite, îngînate, bolborosite, mimate, ascunse, amuțite, gîndite, răzgîndite, refuzate, presupuse, visate — a limbii unei națiuni căreia Beckett i s-a integrat pînă la a-i revoluționa *dinlăuntru* literatura.

Mi s-a impus încă de la început: trebuia să traduc o *voce*. Complexă, cu infinite registre, pentru că sugerează rînd pe rînd mai multe personaje. M-am găsit în fața unor probleme care se pun și traducerii de teatru, care țin de credibilitatea și acuratețea rostirilor. Molloy se bîlbîie, se oprește la jumătatea frazei și o ia în altă parte, spune elucubrații — însă nu e niciodată incredibil ca personaj scenic, într-un fel aidoma nebunilor lui Shakespeare. Nu folosește cuvinte neadecvate momentului, nu literaturizează, nu încifrează *vorbirea*, salvează întotdeauna vulgaritatea prin ironie. Tragismul lui vine din faptul că se lasă vorbit, dar nu mînuit, manipulat. El își urmează drumul său vid, cu o precizie mecanică, dar un mecanism pe care singur și l-a reglat.

Între însingurarea funciară și integrarea totuși în lume prin reflexie și limbaj, pe care le și ruinează în același timp (amintind caraghioasele mecanisme neutilitare ale lui Tinguely), trebuie deci căutată statura reală a anti-eroului beckettian. De aceea, și tot ca în mecanismele sus-amintite, diverse părți ale monologului sînt absolut firești luate în parte, însă modul în care ele lucrează în cadrul întregului dă acea stranie senzație de nimicnicie, de extincție interminabilă.

Operă deschisă pînă la a se contopi cu spațiul înconjurător, monologul vocii pare că pornește de oriunde și se oprește oriunde — dar sub vălul iluzoriu articulațiile romanești există. Ele prind consistență în scene și personaje de neuitat, *memorabile* prin însuși faptul că par salvate chiar în acea clipă, printr-un hazard nemaipomenit, dintr-o memorie grav avariată, și mai păstrează încă palpitul imperceptibil al contactului prelungit cu traumatisme extreme, cu spectrul disoluției, al imploziei: polițistul care spune «parcă din Vechiul Testament, Șoseaua pentru vehicole, trotuarul pentru pietoni »; femeia căreia Molloy îi strivește din greșeală cîinele și care îl consolează la rîndul ei asigurîndu-l că « era bătrîn, orb, surd, reumatic, tocmai îl duceam la veterinar să-i pună capăt suferințelor, așa că m-ai scutit de-un drum penibil »; ori portretul coșmaresc al mamei.

Cu lipsa lui de apetit față de acțiune, Molloy pare o fază pregătitoare a lui Winnie, eroina piesei *O, ce zile frumoase!*

Winnie, înghițită pînă la mijloc de pămînt, își trece vremea scoțîndu-și din geantă obiectele, rînd pe rînd, pe tot lungul zilei, iar apoi către seară, băgîndu-le la loc, povestind ăstimp diverse întîmplări pe care acestea i le reamintesc. Molloy face același lucru. Se ascunde de oameni prin diverse unghere și, ca să-și umple timpul

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

pe care-l mai are pînă va ajunge în orașul mamei sale, chipurile țelul lui, își deșartă din memorie, după impulsuri mai mult sau mai puțin aleatorii, scenele vieții sale.

Viziunea beckettiană e una a trecutului proiectat în prezent și — ironic — într-un viitor imprevizibil. În text asta înseamnă că timpul prezent nu e decît o figură de stil (« prezentul mitologic » cum spune Molloy) pentru a creea o apropiere momentană de cititor. De aceea și asezonarea discursului cu *poate*, *așa cred*, *mi se pare*, *s-ar zice:* ca să pregătească momentul răsturnării, acela în care schilodul stopează povestirea spunîndu-și, « Gata pe azi, trebuie s-o mai păstrez și pentru altă dată ».

Relativizarea permanentă, nisipul mișcător al tuturor frazelor, instabilitatea celei din urmă vocabule, acesta e regimul textualității beckettiene. Iar traducătorului nu-i rămîne de făcut decît să caute să nu fie mai ambiguu decît originalul, dar nici mai explicit. Să nu-i răpească personajului dubiile, să nu absolutizeze nici momentele de lirism, nici pe cele grotești sau scatologice, nici pe cele simbolice.

Un ajutor neșteptat mi l-au dat cîteva gînduri ale lui Peter Brook.[1] Marele regizor formulează teza după care « *nu există nimic mai pozitiv decît operele lui Beckett* », explicînd că dorința de a spune adevărul, emoția subiacentă, duce la creație. « Obiectul neobișnuit care este creat astfel e mărturia forței nemăsurate a dorinței; el se manifestă pozitiv și necondiționat. Nu se delectează cu un *nu* facil, ci confecționează acest *nu* intransigent din însăși urzeala unei nepotolite dorințe de a spune *da.*» Urmîndu-și subtila interpolare, Brook pune tragismul personajelor tocmai pe seama adaptării la modul lor larvar de viață și, mai mult, pe seama optimismului lor inconștient, avertizîndu-ne că « Acest optimism pe care nu încetăm să-l dorim e cea mai rea dintre toate formele de fugă din fața realității. Atunci cînd îl acuzăm pe Beckett de pesimism sîntem niște adevărate personaje beckettiene într-o piesă de Beckett ».

O astfel de hermeneutică a personajului, care se complace într-un optimism steril ce-i opacizează realitatea, mi-a fost de la început apropiată, confirmîndu-mi niște intuiții mai vechi. Într-adevăr, acum 15 ani am început traducerile din Beckett abordînd mai întîi *Textes pour Rien*, adică acea bucată prin care autorul, după cum mărturisește el însuși, încercase să evadeze din atitudinea de dezintegrare de pînă atunci. Or, în aceste Texte, mai mult ca oriunde în altă parte, e vizibilă dorința de a nu nega, de a recicla amintiri poate de mult terminate și de a le găsi o justificare, de a le acorda o cît de vagă undă de speranță — alura poematică a scriiturii accentuînd aceste strădanii. Aici, personajul principal, nenumit, cît și cele secundare, sînt creațiile exclusive ale *vocii*, proiecții atemporale, aproape idei platonice, tînjind zadarnic după spațiul « unde timpul trece și atomii se reunesc (...), poate acolo de unde vine ea, de unde spune uneori că trebuie să fi venit, ca să poată vorbi de-atîtea himere. »

Himeră, ideee sub care stă întregul demers beckettian. Himerele, imaginile fugare, stîrnite din neant în neant, alcătuind ciclic structuri cu aparență de stabilitate și identitate, denumite nesigur, parcă sub beneficiu de inventar, cînd Molloy, cînd Mollose, cînd Moran. Eul, personalitatea, este obiectul unui dublu radical. Nefiind implicat în nimic, nici măcar în cuvintele pe care le spune (nemaivorbind de gesturi, căci acestea capătă adesea un regim pur ficțional), acest tip de erou romanesc se autodistruge o dată cu lumea pe care o dezvăluie fragmentar, hieratic-himeric, parcă în scurtele licăriri ale unei flăcărui nestatornice, « noaptea, pe-un drum de-o izbitoare pustietate ».

---

[1] Din Caietul-program la piesa *O, ce zile frumoase !*, prezentată de Teatrul Lucia Sturza Bulandra în stagiunea 1985.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

CĂTĂLINA BUZOIANU

Molloy ca roman teatral

Molloy este un roman teatral. Sau un roman cinematografic. Realismul povestirii nu pare a hiperboliza halucinant materia densă, vîscoasă a vieţii. Frînturi de realitate, cioburi de mizerie umană, detalii biologice, gunoaie ale demnităţii, puzzle de senzaţii şi impresii. Personajele rezonează cu bun-simţ şi umilinţă în faţa dezordinii fizice şi morale. Personajele, Molloy şi Moran, par a duce existenţe paralele. Par a nu se întîlni — Molloy nu ştie de existenţa lui Moran, dar îşi aminteşte, vag, că ar fi putut avea un fiu. Este preocupat doar de locul incert, undeva, în spatele abatorului (şi tot în spatele abatorului se joacă, atras ca de un magnet, Jacques, fiul lui Moran), unde speră că ar mai putea vieţui mama lui, mama Molloy.

Moran primeşte de la Youdi, prin Gaber, ordinul de a-l găsi pe Molloy. Moran este un agent executor, Gaber un agent de legătură, Youdi este şeful din umbră, creierul. Moran a primit multe asemenea instrucţiuni de la Youdi, via Gaber, şi a dus la bun sfîrşit multe «afaceri» cu numele umane ale altor eroi beckettieni: Watt, Murphy, Mercier, Camier etc. Mărturiseşte că nu-l interesează ceea ce se întîmplă cu cei pe care îi află. Îşi îndeplineşte doar misiunea de detectiv sau de agent secret, apoi se debarasează. Îşi spală creierul pînă la următoarea misiune. De fiecare dată este obligat să scrie un raport.

Molloy este găsit, în cele din urmă, dar Moran afirmă că nu l-a găsit el. Este adus în camera Mamei de către Gaber, probabil, identitate sugerată de setea permanentă a personajului. Este obligat, ca şi Moran, să scrie un raport asupra aventurii sale, pe care el o numeşte *începutul sfîrşitului*.

Ambele istorii, fals paralele, încep cu scrierea unui raport.

Cele două aventuri, suprapuse cu o foaie de calc, sînt refacerea în sens invers dinspre partea Moran a unui traseu unic pe o hartă a unui ţinut căruia Beckett îi dă un nume ipotetic: Ball-y-ba-baba.

Începutul acţiunii este, pentru ambele ipostaze, o cameră.

Timpul începutului este prezentul. Atît pentru Molloy, cît şi pentru Moran. Beckett îl numeşte prin Molloy — *prezent mitologic*. În decursul acţiunii (itinerariului parcurs), personajele trec prin toate timpurile verbului. Moran acceptă să scrie în raport la timpul prezent, fiind vorba, de fapt, despre *diversele forme ale trecutului*. Referindu-se la misteriosul Youdi (care, ca şi Godot, nu apare niciodată), Moran afirmă că acesta ar folosi *viitorul profetic*. Molloy mai numeşte timpul despre care scrie în raportul său, timpul despre care «dă raport», sau *timpul de dinaintea sfîrşitului sau timpul începutului*.

Timpul real pentru ambele ipostaze este la sfîrşitul acţiunii întreprinse. Este sfîrşitul aventurii (al călătoriei) şi începutul raportului scris într-un spaţiu claustrat: camera. Molloy îşi sfîrşeşte aventura într-o groapă. Groapa şi camera mamei se suprapun în aceeaşi imagine terapeutică ancestrală: cameră secretă, cavou, subterană, locul morţii vechiului om şi al naşterii omului nou în toate mitologiile iniţiatice. Groapa-cameră este locul naşterii *ideii*, simbolul tuturor virtualităţilor biologice şi spirituale.

Molloy se află în camera mamei, căreia i se substituie, în camera mamei şi în patul mamei care «l-a făcut, urîtă afacere, din c . . . ei». Groapa-cameră este

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Enzo Cucchi: « *E nevoie să desprinzi din peisaj marile picturi* », tehnică mixtă, diametru 330 cm. (1983)

imaginea sexului femeii care naşte lumea şi poarta lumii prin care moartea introduce materia în circuitul biologic, vital. Alunecînd în groapa terminală a pădurii-labirint, cuibărindu-se acolo unde e atît de bine încît poate rămîne într-o beatitudine foetală, Molloy se lasă invadat de nostalgia pîntecului matern.

Moran începe raportul în camera lui. Jacques, fiul său, doarme. « Să doarmă ! » spune Moran. « Va veni vremea cînd şi el, neputînd dormi, se va aşeza la masa de scris ». Moran foloseşte, şi el, viitorul profetic. Moran termină raportul tot în camera lui, după ce descrie lunga călătorie iniţiatică a căutării de sine, în timpul gestaţiei conştiinţei de sine. Timpii se amestecă, se neagă, într-un spaţiu al ambiguităţii. « E miezul nopţii. Ploaia bate în geamuri. Nu era miezul nopţii. Nu ploua ». Afirmaţia şi negaţia funcţionează la toate nivelele simbolice ale radiografiei existenţiale: Moran—Molloy, Mama Molloy—Fiul Moran, A—B.

Molloy evocă încă de la începutul raportului existenţa tensionată, paralelă a celor două principii primordiale pe care le numeşte A şi B. Panoramarea ţinutului Bally se desfăşoară ca fundal dezolant al întîlnirii celor două forţe opuse, atît de contemporan detaliate în amănunte exacte, ca într-un film neorealist.

Spaţiul iniţiatic al lui Molloy, spaţiul iniţiatic pentru Moran care-l caută pe Molloy, ţinutul Ball-y-ba-baba (poate ball — minge, sferă) este descris minuţios, ca un peisaj pustiu, cu văi şi coline, avînd drept fundal marea şi drept punct

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

de reper oraşul. Este un spaţiu pastoral, căci pe el rumegă la nesfîrşit vaci şi pasc la nesfîrşit oi conduse de un păstor însoţit de un cîine negru. Oi duse, inexorabil, la abator. Mai tîrziu, Molloy cunoaşte muntele, marea, pădurea-labirint, ca şi spaţii citadine, toate evocînd claustrarea: închisoarea, camera Loussei, îngusta curte interioară dintre closete. Beckett enunţă încă de la început cheia spaţiului prin Molloy care ştie că se află « într-un spaţiu interior, invizibil, creierul şi inima şi alte caverne unde sentimentul şi gîndurile îşi ţin sărbătoarea lor ». Ţinutul Ball-y este spaţiul *abisal* (ale cărui litere se întîlnesc bolborosite în numele dat).

Ţinutul Moran, *Shit*, este ţinutul aparenţelor sociale, ţinutul lucrurilor solide, ca şi Moran, ţinutul lucrurilor şi fiinţelor domestice care *aparţin* omului social, Moran: casa, grădina, fiul, servitoarea — Marthe, albinele, găinile, timbrele etc.

Molloy poate fi un roman autobiografic, un roman *al creaţiei*. Spuneam că în capul lui Moran *crapă* alte personaje din romanele lui Beckett. Moran ştie cine este Molloy. Este « Molloy al străfundurilor, al măruntaielor », al abisurilor lui Moran — implicit « al străfundurilor, al măruntaielor », al abisurilor lui Beckett.

Youdi poate fi marele anonim, creierul care ordonă raportul despre epocă. Epoca de după cel de-al doilea război mondial, nouă, străină, care bulversează raporturile dintre oameni şi valori. Beckett se adaptează epocii, îi forează şi captează sursa energiei vitale şi ramolismentul incapacităţii biologice. Pe fundalul peisajului dezolant al sfîrşitului de civilizaţie, atît de violent impus de Beckett în arsenalul scenografiei filozofice a teatrului absurd, omul contemporan îşi caută şi descoperă sursele, rădăcinile şi rostul.

Moran: « Iarna a fost foarte grea. Avem dreptul la această vară superbă. (. . .) Începeam să mă pun de acord cu această epocă, să înţeleg ce voia. Alt limbaj. Am sfîrşit prin a înţelege acest limbaj, poate « oblic ». (. . .) Ea (epoca) mi-a cerut să fac raportul. Asta înseamnă că sînt mai liber acum? Nu ştiu. O să învăţ. »

Molloy este un eseu despre creaţie. Despre diversele nivele ale creaţiei. În fragmentul « despre dansul albinelor », Beckett dă una din cheile romanului, *Molloy* este aparent criptic. Beckett explică totul limpede cu raţionalismul său cartezian inoculat de Sorbona şi cu virulenta, ceţoasa ironie irlandeză de la Trinity College, unde pluteşte umbra lui Swift. *Molloy* este o replică la *Ulysse* şi o replică la ţinuturile Lilliput, Brobdignag şi Laputa, căci cei trei mari dublinezi, Swift, Joyce şi Beckett, se hărţuiesc, se urmăresc, se caută pe străzile aceluiaşi oraş labirintic al Ultimei Thule. Jocul identităţilor este o criptogramă.

Mama Molloy se numeşte ca şi el, Molloy (poliţistul insistă mult asupra identităţii numelui), pentru a nu crea confuzie. Fiul lui Moran se numeşte Jacques, ca şi el, ca să nu creeze confuzie. Are aceeaşi inteligenţă mediocră, tot pentru a nu crea confuzie. Îşi imită instinctiv tatăl.

Youdi afirmă că numai Moran poate duce la bun sfîrşit sarcina de a-l găsi pe Molloy şi are dreptate, căci Moran se simte adesea invadat de Molloy.

Moran: « Molloy sau Mollose nu era un necunoscut pentru mine. (. . .) Poate că îl inventasem, vreau să spun că-l găsisem în capul meu. (. . .) Căci cine ar fi putut să-mi vorbească de Molloy dacă nu eu şi cui, dacă nu mie, aş fi putut eu să-i vorbesc?»

Molloy deschide ciclul biologic al personajului într-un soi de amintire-premoniţie. Moll(oy) — lipsit de voinţă, deficitar fizic şi psihic, Molloy şchiopul, imparul (infirmitatea piciorului corespunde dezechilibrului, slăbiciunii, ne-desăvîrşitului) este rănit, ca şi Iacob, de viziunea lui God(ot). Omul cu pălărie ascuţită şi baston. Simbolurile sacre funcţionează ireproşabil. Pălăria ascuţită este coroana, cornul identificării, al puterii, al razei de lumină solară, al iluminării. Bastonul este arma magică a pelerinului mitic, axă a lumii. Imaginea are grandoare şi simplitate.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Mor(an) se regăseşte în hirsutul, sălbatecul, întunecatul Moll(oy), aşa cum Molloy îşi regăseşte groapa originară, cu inocenţa foetală şi senectutea agoniei. Materia interioară, in-formă, misterioasă, inundă scheletul rigid al solidului om social. Moran este detectivul, agentul trimis de o forţă imanentă în căutarea timpului mitologic şi a spaţiului interior insondabil. Finalul căutării echivalează cu eliberarea de spaimele şi neputinţele biologicului, dar şi cu iniţierea într-un spaţiu imprevizibil, spaţiul cunoaşterii de sine, atît cît e posibil. Ambiguitatea provine din ne-cunoaşterea limitelor cercetării. Molloy — terfelitul cu pălăria la butonieră, şi Moran — pedantul cu mustaţa şi canotiera terfelite în aventura cu sine, înoată într-o maree de amănunte pitoreşti ale unor întîmplări picareşti. Umorul, ironia, sarcasmul virulent al privirii asupra «cărnii încă mişcătoare» supusă degradării însoţesc omul pe drumul greşelii, al ne-înţelegerii, al crimei faţă de sine şi faţă de ceilalţi.

Celălalt e întotdeauna imaginea convenţională a dublului lovit sau ucis, în ambele ipostaze, de Molloy şi Moran. Celălalt (Cărbunarul, Omul în noapte) este întotdeauna ne-ajutoratul, cel care strigă ajutor şi este răsplătit cu moartea.

Moran îl întîlneşte şi el pe vigurosul bătrîn (Beckett, riguros la detalii, îi fixează vîrsta la 55 de ani) cu păr alb, ochi strălucitori, pălărie ascuţită şi baston. Bătrînul îi cere pîine, ca în basme, şi Moran îi dă pîine fiului său. Moran va fi absolvit de greşeală. Moran va fi salvat. Va ajunge acasă (deşi decrepit), îşi va regăsi fiul, albinele (deşi moarte), găinile (deşi sălbăticite), îşi va regăsi camera şi va scrie raportul despre sine şi despre întunecatul său Molloy.

Moran se identifică treptat cu Molloy pe drumul de întoarcere. După ce trece prin toate aventurile cunoaşterii, se regăseşte, ca Iov (şi ca găina lui cenuşie), cu bunurile spulberate, cu hainele zdrenţuite şi corpul, călit prin suferinţă, redus la imaginea caricaturală, grotescă a vagabondului Molloy.

Semne, imagini, simboluri, motive ale mitologiei comparate circulă savuros într-un cocktail ameţitor. Aripa de la piciorul lui Hermes, aripa eliberatoare a visului aerian, a imaginaţiei mişcării în spaţiu, se traduce prin recuzita mobilă a bicicletei folosită de ambii protagonişti. Obiectul teatral unifică contrariile într-o fuziune existenţială. Cîrja lui Molloy, cîrja lui Moran nu este doar semnul slăbiciunii psiho-fizice. Sensul ei poate fi benefic, căci ea îi ajută să înainteze prin labirintul cunoaşterii, dîndu-le, după o credinţă străveche, lumina spirituală.

Piatra, piatra filozofală, piatra în raport cu sufletul, piatra care cade din cer şi se ridică spre cer, piatra brută, simbol al eliberării de natura brută, simbol androgin (ca şi Molloy şi mama Molloy), piatra care are rol de mediator între cer şi pămînt, piatra, pietricica mică, neînsemnată, singură, devine, prin operaţie matematică, simbol al sufletului colectiv. Paginile prestidigitaţiei cu pietricelele din buzunarele lui Molloy se convertesc în fermecătoare poeme ale magiei numărului. Umorul lui Beckett scînteiază în infinite jerbe. Obiectul teatral fascinează într-o miraculoasă jonglerie a spiritului. Actorul devine ceea ce a fost întotdeauna pe scîndura sacră: ideea pură — Arlechino androgin, diavolul şchiop, nebunul shakespearian, Buster Keaton, misterul sever al numărului metafizic.

Astăzi cred că ar putea număra doi, trei şi chiar patru actori. Căci numărul unu duce inevitabil spre careul magic al pietrelor de supt. Beckett se amuză «matematicizînd» o replică la paradoxul lui Lewis Caroll. Actorul care va juca Molloy şi Moran va fi un Ariel, un Puck al zborului materiei care îl înlănţuie pe Caliban. Actorul care îl va interpreta pe Molloy — Moran îi va arăta contemporanului său oglinda şi îl va învăţa să păşească, dincolo de ea, în ţinutul Bally-bababa, în ţinutul minge, sferă, abis, ţinutul lui Molloy.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

MARIAN POPESCU

Cuvintele tăcerii

Îmi pot aminti destul de bine impresiile după prima lectură a unor texte de Beckett. Erau piese pentru teatru şi pentru radio. Părea că lipseşte ceva, că textul este incomplet, ca şi cum autorul n-ar fi vrut să se dezvăluie mai mult. Ca şi cum *textul esenţial* ar fi fost altundeva. Orgoliul autorului care vrea să-şi păstreze « anonimatul », « mitul personal », îngropînd cheia cifrului cît mai adînc în straturile Memoriei?

Ceea ce îmi apare cu claritate acum este faptul că există la Beckett un text lipsă, textul format de *cuvintele tăcerii*. În *Embers* (*Cenuşă*), piesă scrisă special pentru BBC, sau într-o piesă pentru televiziune ca *Spune, Joe*, regăsesc intenţia de a exprima tăcerea ca element esenţial al existenţei personajelor. « A exprima tăcerea? » La prima vedere s-ar zice că e un nonsens, mai ales că e vorba de o piesă de teatru. Se observă însă că la Beckett tăcerea e un teritoriu dinspre care pleacă personajele şi nu la care ajung în final. În *No man's land*, Harold Pinter propune poate cea mai spectaculoasă cădere a tăcerii peste personaje, o cortină care şterge cuvintele ca valurile scrisul pe nisip. Un personaj, Hirst, în finalul piesei — o lungă şi fragmentată rememorare — propune schimbarea subiectului pentru *ultima dată* ceea ce înseamnă tăcerea absolută. Deşi, de jur împrejur, lumea există, personajele sînt pierdute în imensitatea acestui pămînt al nimănui care este tăcerea. Căci subiectul a fost schimbat ultima dată.

Pentru Beckett, însă, recuperarea *istoriei* din tainiţele tăcerii este modalitatea prin care « inexprimabilul » se află la graniţa cu « exprimabilul ». Graniţa presupune, poate presupune un pămînt al nimănui din care se nasc şi unde sînt îngropaţi soldaţii vorbelor. Henry, în *Embers*, la malul mării, încearcă să se familiarizeze cu zgomotele. Vorbeşte. Invocă zgomote ca un magician. Şi ele se produc. Evocă povestiri, ca în Şeherezada celor o mie şi una de nopţi. Timpul devine însă din ce în ce mai primejdios. Fiecare silabă rostită înseamnă o secundă. Cine o cîştigă? Cui îi foloseşte?

« Poveşti, poveşti, ani întregi de poveşti, pînă cînd simt nevoia cuiva, să fie cu mine, oricine, un străin, să-i vorbesc, să-mi imaginez că mă aude, ani şi ani, acum, cineva, care . . . m-a cunoscut, atunci, oricine, să fie cu mine, să-mi imaginez că mă aude, ce sînt, acum. (*Pauză*) Nici asta n-are rost. (*Pauză*) Nici atunci. (*Pauză*) Încerc din nou. (*Pauză*) Lume albă, nici un sunet. (*Pauză*) ».

Este un efort continuu de a *determina* singurătatea, de a-i stabili graniţele. După o existenţă ca oricare alta, Krapp (*Krapp's Last Tape — Ultima bandă a lui Krapp*) reiterează parcă mitul păsării renăscute din propria cenuşă. Cenuşa anilor, a vorbelor, a sunetelor. Krapp, ca şi Joe din *Spune, Joe*, ascultă tot timpul. Fie că recurge la un mijloc mecanic sau la propria voce, personajul beckettian merge pe nisipurile mişcătoare ale realităţii vorbelor peste care se suprapune realitatea imaginaţiei sale. O stranie tensiune se creează între două lumi sonore şi la fel de fictive — vorbele şi imaginaţia. « Renaşterea » lui Krapp, însă, se eclipsează progresiv, căci istoria sa personală arată ca o hartă din care lipsesc porţiuni însemnate. Ce poate spune despre aceasta?

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

În fața asaltului ritmic al vorbelor, cînd mai puternic, cînd mai slab, personajul beckettian reacționează printr-o lentă acomodare cu paradoxala sa situație: pentru a spune ceva trebuie să tacă sau să repete fragmente de istorie trăită, adică de *text*. Vocea feminină îl somează pe Joe *(Spune, Joe)* să intervină, să spargă învelișul muțeniei pentru a confirma sau aprecia ce îi spune. Îl somează să vină din tăcere. Tot ceea ce, poate, se obține este, pe planul imaginației, incontrolabil. Vocea îl somează pe Joe, după ce a ascultat « povestea », să-și imagineze. Textul lipsă, text creat în imaginația lui Joe, nu capătă înveliș sonor. Nerostit, el nu există decît dincolo, în lumea « inexprimabilului ».

Un mare text lipsă « apare » în *Așteptîndu-l pe Godot*. Întreaga piesă este nu un text căruia îi lipsește codul, principiul descifrator, ci este chiar acest principiu care nu are unde să fie aplicat, nu are un text pe care să-l descifreze. Textul lipsă permite jocul imaginației. Situația paradoxală în care sînt puse personajele este aceeași cu a spectatorului. Ne imaginăm. Cu vorbe și nu prin tăcere. Aparent, în tăcere, sînt permise toate posibilitățile. Imaginarea, însă, nu este o tăcere prelungită. Este exprimabilă. Cuvintele tăcerii nu sînt aceleași cu cele ale imaginației, tot astfel cum « inexprimabilul » nu apare în același fel cu « exprimabilul ».

Imaginația poate funcționa urmînd principiul asemănării, tendință naturală a modului uman de manifestare. Un model vechi, semnificativ pentru felul cum sînt asemuite textele tăcerii și ale imaginației, îl aflăm la Giambattista della Porta (1586) care, pornind de la zoomorfismul aristotelic, stabilea un sistem imaginativ-apreciativ format din trei elemente referitoare la asemănările dintre oameni și animale și la trăsăturile lor comportamentale corespondente. Fiziognomoniștii lucrau, deci, cu două « texte » pe care le suprapuneau pentru a elucida misterul comportamentului uman. Întrucît « anamorfoza umanului » este redusă aici la un simplu element de asemănare, ea ne apare simplificatoare și operînd într-o zonă restrînsă. Tablourile anamorfotice pe care le creează Beckett nu pot fi reduse, din punct de vedere al suprapunerii celor două « texte », la acest principiu de asemănare. Mai degrabă interesează, cred, apropierea de sistemul anamorfozelor catoptrice despre care relatează Baltrušaitis: « Aceste compoziții mari permit o multiplicare a elementelor. Locul reflexiei modificîndu-se în raport cu deplasarea punctului de vizionare, în jurul aceluiași cilindru pot fi pictate mai multe imagini. Rețele, care se îmbină și care conțin fiecare o reprezentare independentă, proiectează succesiv, pe măsură ce înaintezi, figuri diferite ».

Din punct de vedere practic, textul beckettian, piesele de teatru, există ca o realitate scris-sonoră indubitabilă. Ea este, însă, permanent subminată de o rețea, invizibilă adesea, alteori marcată scriptic, a cuvintelor tăcerii, semnele unui text lipsă pe care personajul îl suportă în fața noastră. Lectura unor piese ca *Așteptîndu-l pe Godot*, *Sfîrșit de partidă* sau *Ultima bandă a lui Krapp*, *Cenușă*, *Spune, Joe*, determină schimbarea « locului reflexiei ». De aici, suita de imagini complet deosebite unele de altele pe care exegeza textului nu contenește să le înregistreze.

Impulsul sau voința imaginativă a autorului, centrul emanator al acestei surde înfruntări între *scris* și *tăcut* nu refuză *sensul*. Rostirea repetată a corpului sonor al cuvîntului duce, cum se știe, la neperceperea sensului. În cuvînt, însă, e și « viață și moarte ». Beckett nu repetă niciodată îndestul cuvintele pentru a distruge complet sensul, pentru a înclina balanța rostirii în favoarea tăcerii. Creează « cuvinte » pentru tăcere care poate fi mai « productivă » decît « inexprimabilul ». Un text absurd al acestui autor de teatru « absurd » ar arăta alb dar cu *semne de punctuație*.

Nu l-a scris niciodată.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

BECKETT

RĂSUFLARE

CORTINA

1. Lumină slabă pe scenă unde sînt împrăștiate tot felul de gunoaie. Durează cam cinci secunde.

2. Strigăt slab și scurt și imediat inspirația și ușoara creștere a luminii atingînd împreună intensitatea maximă în aproape zece secunde. Liniște care durează cam cinci secunde.

3. Expirație și ușoară descreștere a luminii atingînd împreună intensitatea minimă (lumina ca la 1) în aproape zece secunde și imediat strigătul ca mai înainte. Liniște care durează cam cinci secunde.

CORTINA

GUNOIUL

Nimic pe verticală, toate zac împrăștiate pe scenă.

STRIGĂTUL

Un scurt fragment imprimat cu un scîncet de copil nou născut. Este important ca cele două strigăte să fie identice, mai puternice și mai slabe în intensitate, strict sincronizate cu lumina și răsuflarea.

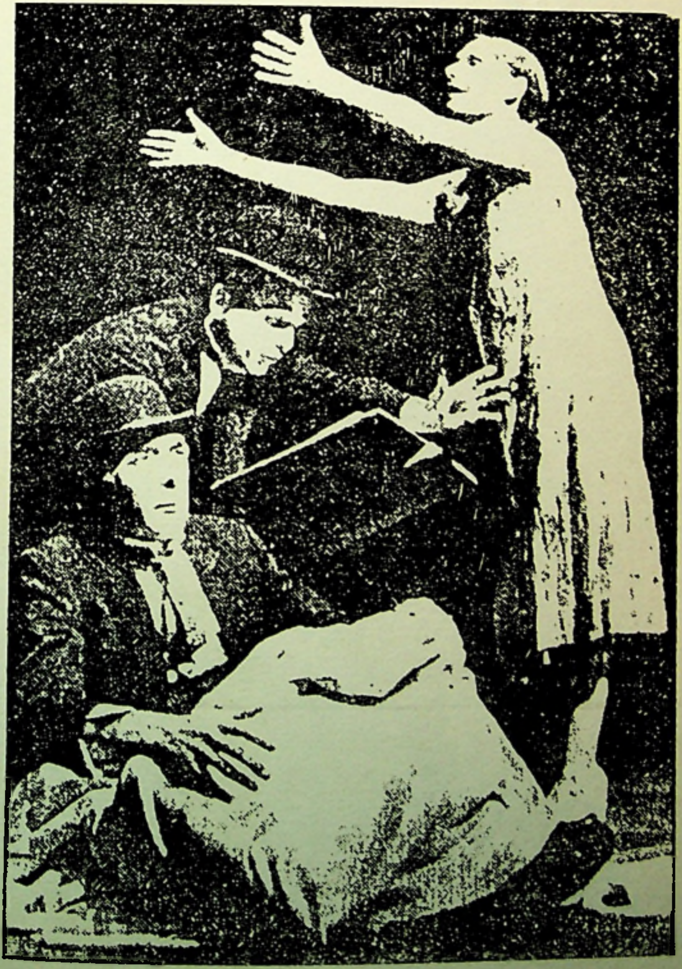
RĂSUFLAREA

Imprimare amplificată.

LUMINA MAXIMĂ:

Fără strălucire. Dacă 0 = întuneric și 10 = strălucire, lumina ar trebui să oscileze de la trei pînă la șase și înapoi.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



Secvenţă din spectacolul *From It's Begining to It's End*, antologie beckettiană de John Calder, în regia lui Alan Schneider

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Corectura: LIDA IGIROŞIANU

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

PREZENTAREA TEHNICĂ
SANDA GUSTI

Secolul 20

nr. 10-11-12 • 1985

REDACȚIA: CALEA VICTORIEI 115, TEL. 50.64.35
ADMINISTRAȚIA: CALEA VICTORIEI 115. TEL 50.74.96
BUCUREȘTI

Lei 51

43 804

@Asociația Ziariștilor Independenți din România